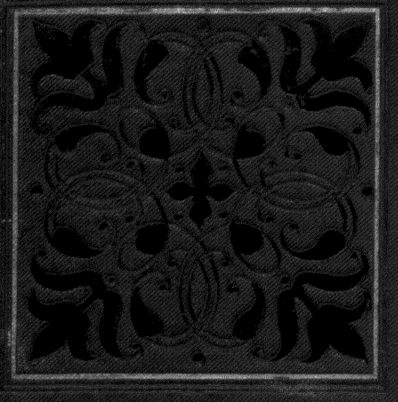
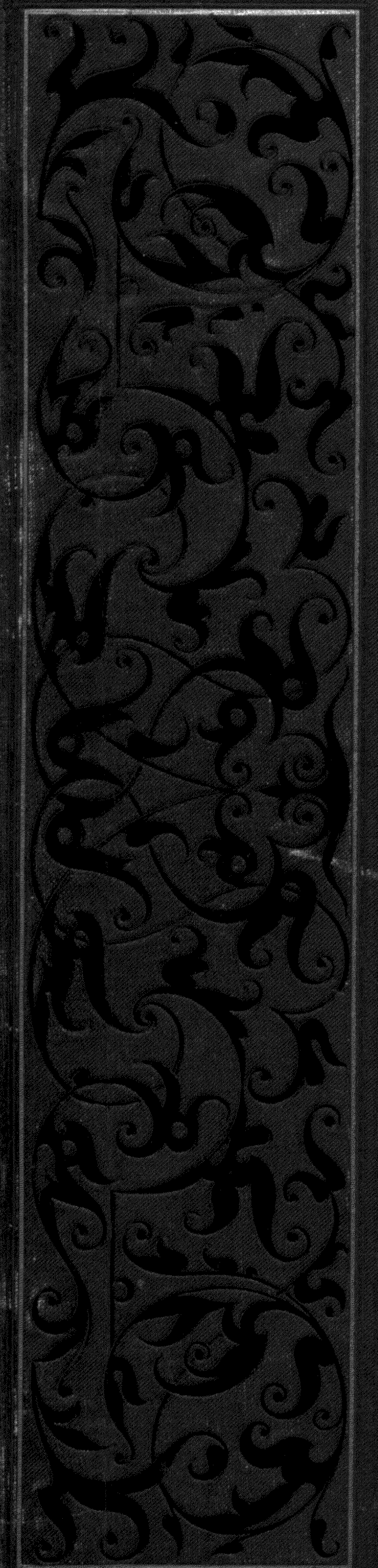


BENVENUTO CELLINI

RECHERCHES SUR SA VIE

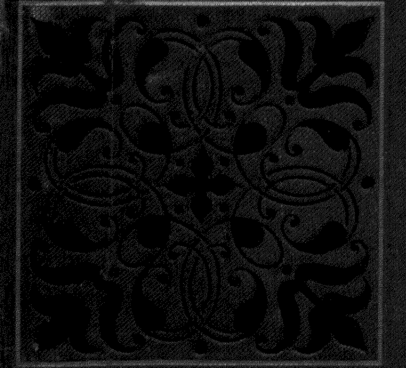
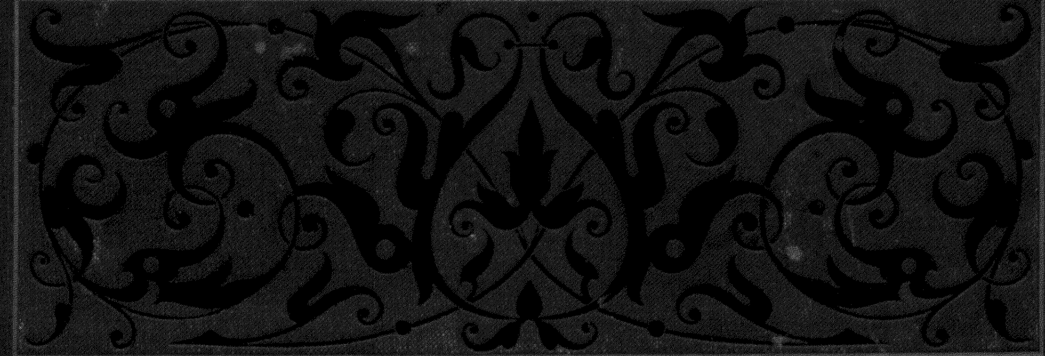
ET SUR SON ŒUVRE

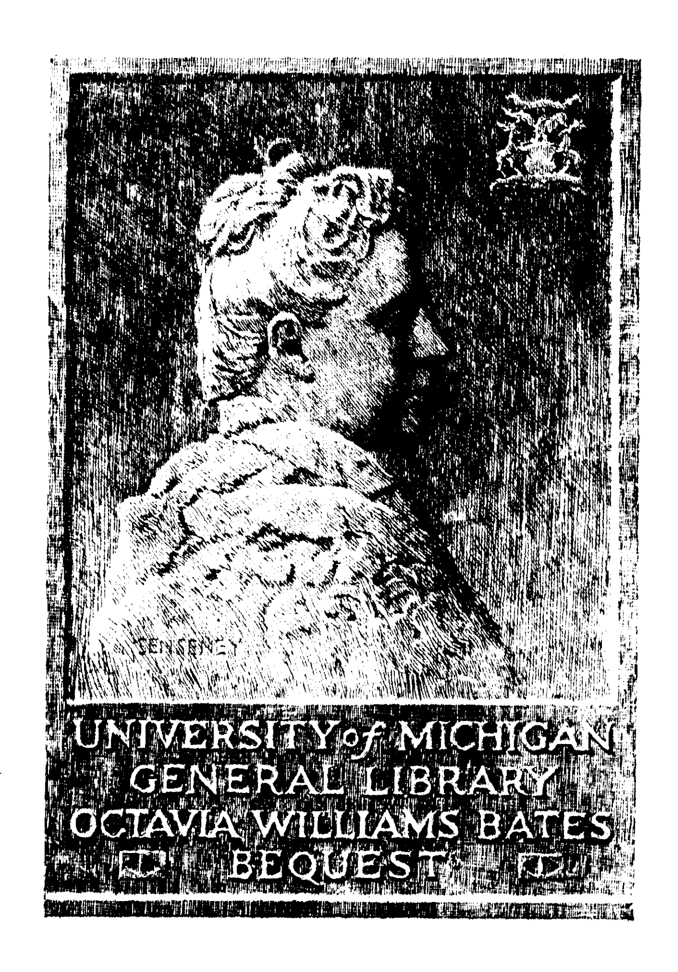
PAR

EUGÈNE PLON



PARIS
E. PLON ET Cie IMPRIMEURS ÉDITEURS
Rue Garancière 10



UNIVERSITY of MICHIGAN
GENERAL LIBRARY
OCTAVIA WILLIAMS BATES
BEQUEST

BENVENUTO CELLINI

ORFÉVRE

MÉDAILLEUR, SCULPTEUR

Solo una fronda della tua corona,
Angel Michel divin, solo immortale,
Ricco, mi mostra, e d'altro non mi cale,
Che questa basta in me, sol bella e buona.

BENVENUTO.

Ce volume a été déposé au ministère de l'intérieur (section de la librairie) en octobre 1882.

L'OUVRAGE RENFERME :

SEIZE EAUX-FORTES DE PAUL LE RAT

UNE EAU-FORTE DE BAUDRAN. — VINGT-CINQ HÉLIOGRAVURES DE DUJARDIN

QUATRE HÉLIOGRAVURES DE LEMERCIER

QUARANTE DESSINS DE KREUTZBERGER, GRAVÉS PAR GUILLAUME FRÈRES

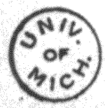
DEUX GRAVURES SUR BOIS DE PEULOT





BENVENUTO CELLINI
d'après un portrait peint sur porphyre
du cabinet de M. Eugène Piot

E. PLON & Cie Edit. Héliogre & Imp. Lemercier & Cie PLANCHE I



BENVENUTO CELLINI

ORFÉVRE

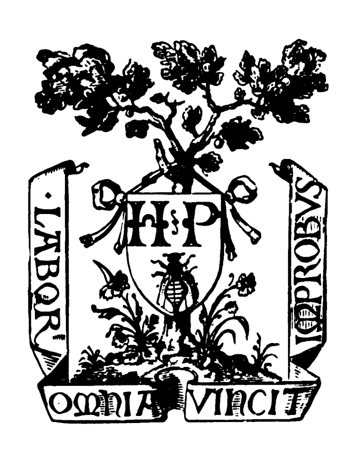
MÉDAILLEUR, SCULPTEUR

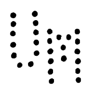
RECHERCHES SUR SA VIE
SUR SON ŒUVRE
ET SUR LES PIÈCES QUI LUI SONT ATTRIBUÉES

PAR

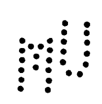
EUGÈNE PLON

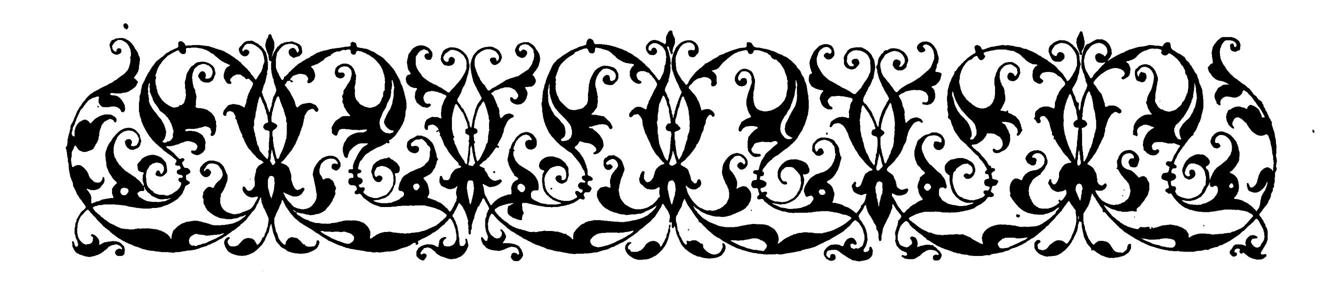
EAUX-FORTES DE PAUL LE RAT





PARIS
E. PLON ET C[IE], IMPRIMEURS-ÉDITEURS
RUE GARANCIÈRE, 10
—
1883





Notre dessein ne peut être d'écrire la vie d'un artiste qui lui-même a pris soin de se raconter. Rien ne saurait approcher, en effet, de cette saveur si particulière du document contemporain, et si l'on veut bien connaître le célèbre Florentin, c'est lui-même qu'il faut lire. La Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo *est d'ailleurs dans la bibliothèque de quiconque s'intéresse à l'histoire de l'art; ce livre étrange entre tous est rempli d'anecdotes, de renseignements piquants sur les gens et sur les choses du temps, de détails pris sur le vif, qui se gravent dans le souvenir comme autant de tableaux de mœurs. Sans doute le lecteur délicat y est parfois choqué de la crudité de certaines peintures, de l'audace de certains aveux; mais quoi qu'il en ait, il faut qu'il aille jusqu'au bout, tellement le narrateur, malgré ses fréquentes défaillances, attache et amuse jusqu'à la dernière page de son récit.*

Cependant, nombre de hâbleries trop osées, de rodomontades trop manifestes, ont porté de bons esprits à se demander ce que l'on peut croire des assertions de Cellini; et la défiance chez quelques-uns est même allée, dans ces derniers temps, jusqu'à les révoquer en doute, jusqu'à ne les considérer pour la plupart que comme autant de fables. Désireux de nous éclairer nous-même sur ce sujet, nous avons recherché dans les écrits des contemporains ce qui vient confirmer ou ce qui peut démentir les Mémoires (1); nous avons étudié les documents d'archives les plus propres à fournir quelque attestation pour ou contre la véracité de l'artiste écrivain. Déjà au cours de leurs savants travaux, M. le marquis Campori à Modène, M. Bertolotti à Rome, MM. Carlo et Gaetano Milanesi à Florence, M. le marquis de Laborde à Paris, avaient eu occasion de produire des pièces inédites, des renseignements nouveaux sur cet objet. Nous avons groupé et ces

---

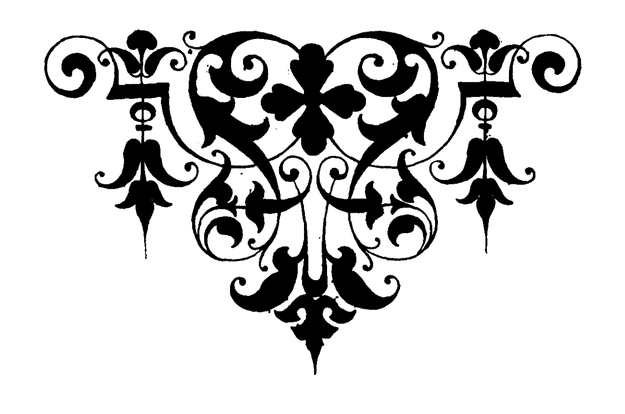
(1) *Par le mot* Mémoires *nous désignerons plus brièvement le livre intitulé :* Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore Fiorentino, scritta da lui medesimo, *que nous aurons souvent occasion de citer. Nous nous en rapporterons alors au texte de l'édition de Francesco Tassi (Florence,* 1829*). Quant aux* Trattati dell' Oreficeria e della Scultura, *c'est à l'édition de Carlo Milanesi (Florence,* 1857*) que nous aurons toujours recours. Francesco Tassi et Carlo Milanesi ont respecté les incorrections de grammaire et même d'orthographe de Benvenuto; nous ferons comme eux. Nous transcrirons aussi, et sans rien corriger au texte original, les divers documents italiens, latins ou français, auxquels nous aurons occasion de faire des emprunts. Le lecteur ne devra donc pas s'étonner d'y rencontrer des fautes nombreuses.*

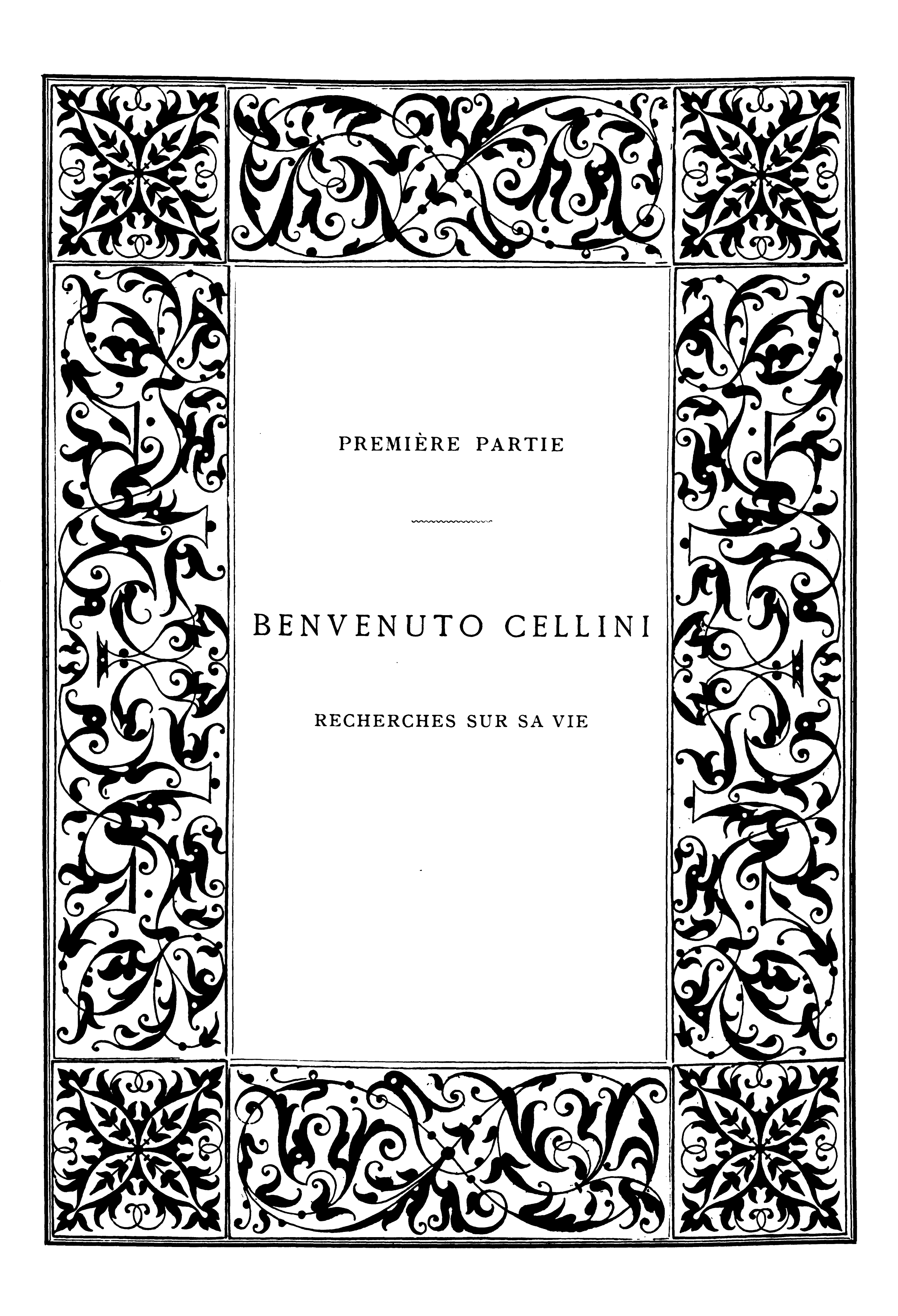
témoignages épars, et les notes les plus instructives des précédents éditeurs, et quelques autres documents, ceux-là encore inconnus. Le résultat de cette étude, commencée pour notre seule satisfaction, nous a paru ne pas être tout à fait dépourvu d'intérêt pour les curieux, à qui rien de ce qui touche aux grands noms du seizième siècle n'est indifférent, et c'est à eux que nous nous aventurons à le présenter aujourd'hui.

Résumer et citer les Mémoires de Cellini pour avoir occasion de contrôler en chemin le plus grand nombre possible de ses assertions, et de ce contrôle déduire le degré de créance que mérite l'ensemble de ses récits, tel est donc le premier objet de ce travail. Ce n'est pourtant pas le seul. Frappé, comme tant d'autres avant nous, du petit nombre des œuvres authentiquement conservées de Benvenuto, et en même temps de la quantité prodigieuse des pièces qui lui sont partout attribuées, nous avons entrepris de dresser un double Catalogue.

Premièrement, nous avons recherché dans les Mémoires, dans les divers Traités, dans la correspondance et dans les autres écrits laissés par l'artiste, les moindres indications relatives à ses travaux. Nous avons pu composer ainsi une première liste, et cette liste, nous l'avons elle-même complétée par la nomenclature de plusieurs autres ouvrages dont Cellini n'a parlé nulle part, mais dont l'existence est révélée par des documents d'archives, inventaires ou pièces de comptabilité. Cet ensemble nous a donné un premier Catalogue, sur l'authenticité duquel il ne saurait s'élever aucun doute.

Cela fait, nous avons relevé les attributions plus ou moins exactes qui ont été maintenues dans les divers Musées de l'Europe, dans les trésors des églises et dans les principales collections privées. C'est le second Catalogue, dans lequel nous nous sommes appliqué à recueillir sur chaque objet toutes les informations, tous les renseignements qui pouvaient nous amener à une conclusion favorable ou contraire à l'attribution. Et afin que chacun pût se former une opinion personnelle en connaissance de cause, nous avons cru devoir présenter, par les divers procédés de la gravure, des reproductions aussi fidèles et aussi soignées que possible de presque toutes les pièces. Celles-ci sont, on peut le dire, éparses dans le monde ; pour la plupart, elles n'avaient pas encore été gravées. Peut-être aurons-nous fait œuvre agréable aux amateurs en les groupant dans un même recueil pour en faciliter l'étude et la comparaison. Notre ambition ne va pas au delà. D'autres jugeront en dernier ressort. Ils diront en outre, et avec plus d'autorité que nous ne saurions le faire, quel rang doit être assigné à Cellini dans la grande hiérarchie de l'art.





PREMIÈRE PARTIE

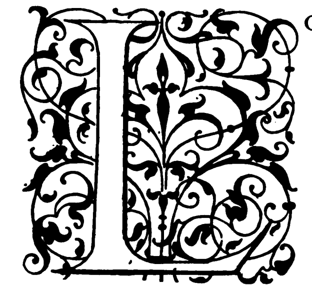
BENVENUTO CELLINI

RECHERCHES SUR SA VIE



CHAPITRE PREMIER

Naissance de Benvenuto. — Sa famille. — La maison où il passa ses premières années. — Ses études artistiques. — Les cartons de Léonard de Vinci et de Michel-Ange. — Torrigiani. — Baccio Bandinelli. — Premier séjour à Rome sous le pontificat de Léon X.



ORSQUE Cellini naissait à Florence (1) en l'année 1500, l'Italie était en possession de ses trois plus grands artistes : Léonard de Vinci avait surpassé les plus illustres maîtres ses contemporains ; Michel-Ange ne comptait alors que vingt-cinq ans, mais il donnait déjà, lui aussi, la mesure de sa force et faisait pressentir ses hautes destinées, tandis que le jeune Raphaël entrait dans l'atelier du Pérugin. L'art italien allait atteindre à son apogée, pour marcher ensuite vers son déclin, selon la loi fatale. Le siècle de Léon X avait été préparé par les admirables précurseurs qui sont la gloire du siècle précédent ; d'autres vaillants artistes allaient à leur tour continuer les maîtres, non sans donner pourtant quelques indices de la décadence prochaine, et c'est dans les premiers rangs de cette phalange encore si intéressante que Benvenuto sut conquérir sa place.

Les Cellini étaient-ils de race illustre ? Semblable question, d'un intérêt bien secondaire en elle-même, s'était déjà posée pour Michel-Ange. Avec raison, un de nos plus sûrs critiques a répondu : « Michel-Ange sort de la famille de ceux qui n'ont pas besoin d'aïeux (2). » Toute proportion gardée, on peut en dire autant de Cellini, et si nous relevons en passant ce qu'il raconte des origines de sa famille, c'est qu'il y a là une marque des tendances générales de son époque plutôt qu'une vanité personnelle. Les héros et les grands hommes de la Grèce, depuis Hercule jusqu'à Alexandre, s'étaient attribué des origines fabuleuses, des ancêtres divins : cela était bon pour agir sur l'ima-

---

(1) Nous ne savons pas pourquoi plusieurs auteurs, en parlant de Benvenuto, le disent *Pistolese,* alors qu'il est certain qu'il naquit à Florence. Son grand-père était de Fiesole.

(2) TIMBAL, *Notes et causeries sur les arts et sur les artistes.* Paris, 1881.

gination des peuples. En Italie, le mouvement qui se fit dans les esprits en faveur des souvenirs d'Athènes et de Rome, porta en même temps ceux qui s'illustrèrent alors dans quelque voie que ce fût, à tenter de se rattacher aux grandes figures de l'antiquité romaine. Benvenuto, fervent admirateur de l'art païen, qu'il contribua, sur les traces de Michel-Ange, à remettre en honneur, ne pouvait échapper à cette ambition. Pour expliquer comment il descend d'un lieutenant de Jules César, il s'aventure dans un récit qui n'a rien à voir avec la critique historique, mais dont la conclusion, si elle est acceptée, aura le double avantage de le satisfaire lui-même dans ses penchants artistiques, et de le rehausser aux yeux de ses compatriotes. En effet, ce prétendu ancêtre, vivant au siècle qui précéda l'ère chrétienne, mais dont aucun historien d'ailleurs n'a jamais fait mention, aurait eu la gloire de participer à la fondation de Florence. Ce qui paraît moins invraisemblable, c'est la parenté de l'orfévre avec des Cellini de bonne noblesse qu'on trouvait, dit-il, à Ravenne, la plus ancienne ville de l'Italie, et qui portaient « d'azur au lion rampant d'or; au chef d'argent, au lambel de gueules, accompagné de trois fleurs de lys du même (1) ». Francesco Tassi a retrouvé dans l'*Archivio dei Buonomini di San Martino* le dessin que Benvenuto, dans la Préface du *Traité de l'orfévrerie,* disait avoir exécuté de ces armoiries. Nous en donnons ci-contre le *fac-simile,* pris directement sur l'original aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de Florence. Mais nous avons cru bien inutile de pousser plus avant les recherches sur ce sujet, Benvenuto ayant eu lui-même le bon sens d'écrire dans ses Mémoires « qu'il lui paraissait plus glorieux, étant né dans une humble condition, d'avoir honorablement fondé sa maison, que si, étant issu du plus haut lignage, il l'eût souillée ou éteinte par ses vices ». Et il faut croire que son amour-propre, si sensible sur toutes les choses de l'art, se sentait peu ému de ces questions, puisque, ayant été admis, en 1554, dans le corps de la noblesse florentine, il n'en fait mention dans aucun de ses écrits (2).



LES ARMES DES CELLINI,
fac-simile d'un dessin de Benvenuto.

(1) Dans les Mémoires, l'auteur en donne une description héraldique un peu différente. Les lys du chef seraient d'or, et le lion rampant porterait « un lys de gueules dans la patte dextre ».

(2) Le document relatant que cette décision lui a été notifiée, a été relevé pour la première fois par

Maître Giovanni Cellini, son père, architecte estimable et musicien passionné, n'avait jamais eu que des filles; il n'était plus jeune lorsque lui vint ce fils inespéré. Dans sa joie, il le baptisa Benvenuto, *Bienvenu*.

De son enfance l'artiste ne rapporte que quelques anecdotes, dans lesquelles on voit tout de suite le penchant de son esprit pour le merveilleux. Ce même siècle qui devait porter les premières atteintes à la foi profonde que lui avait léguée le Moyen Age, semble avoir vu en même temps redoubler l'esprit de superstition. Tout ce qui touchait au surnaturel trouvait facilement créance, et il eût été hors de règle que quelque présage ne révélât pas un futur grand homme. C'est ainsi qu'un jour l'enfant voit s'agiter dans les flammes une salamandre, souvenir qui se grave d'autant mieux dans sa mémoire que son père, pour l'y fixer, lui applique un énergique soufflet. N'était-ce pas là un pronostic du rôle glorieux et des déboires qui l'attendaient à la cour de France, où il eut plus d'une occasion de représenter la salamandre, emblème personnel de François Ier ?

Une autre fois, jouant avec un énorme scorpion qu'il prend pour une petite écrevisse, il échappe comme par miracle au danger d'être mortellement piqué, ce que son grand-père Andrea considère comme un augure favorable.

Dans un ouvrage consacré à la ville de Florence, l'architecte Federico Fantozzi indique une maison de la via Chiara da San Lorenzo, portant alors le numéro 5078, comme étant celle où Benvenuto naquit et passa les premières années de son enfance (1). Elle porte aujourd'hui le numéro 6. Sur la façade a été apposée une plaque de marbre avec cette inscription :

IN QUESTA CASA
NACQUE BENVENUTO CELLINI
IL 1° NOVEMBRE 1500
E VI PASSÒ I PRIMI ANNI

Des premières années de Benvenuto nous aurons peu de chose à dire, car il ne se rencontre guère de documents qui permettent de contrôler les Mémoires. Maître Giovanni aurait voulu que son fils fût musicien, alors qu'un irrésistible penchant l'entraînait vers les arts du dessin. De là, malgré sa tendresse filiale qui paraît avoir été vive et sincère, de fréquentes révoltes du jeune garçon, qui aspire à l'indépendance et s'échappe à plusieurs reprises de la maison paternelle.

L'orfévre Michel-Ange Bandinelli, père du fameux sculpteur Baccio Bandinelli, avec

Carpani (édition de Milan, 1821). En voici le texte : « Ricordo come questo dì 12 dicembre 1554, a ore 19 in circa, venner due Comandatori del Palazzo, li quali mi portarono la nuova, siccome io ero stato veduto di Collegio, e ammesso alla Nobiltà Fiorentina, per partito, etc. »

(1) Voir *Pianta geometrica della città di Firenze levata dal vero e corredata di storiche annotazioni*, dall' architetto Federico Fantozzi. (Florence, 1843.) — La maison où naquit Benvenuto appartient aujourd'hui à M. Paoletti.

lequel il devait avoir plus tard de si terribles démêlés, fut son premier maître, mais pour peu de temps seulement, car bientôt Benvenuto le quittait pour entrer dans l'atelier d'Antonio di Sandro, surnommé Marcone, où il commença sérieusement son apprentissage. Nous ne le suivrons pas dans ses diverses pérégrinations chez les orfévres de Sienne, de Bologne et de Pise. Au gré de sa fantaisie, il courait de ville en ville, de boutique en boutique, montrant partout cette ardeur d'apprendre et cette humeur querelleuse qui sont deux traits saillants de son caractère. Parmi les maîtres que le jeune élève étudie avec passion, c'est Michel-Ange qui l'attire et le fascine; et presque toujours cette puissante mais souvent dangereuse influence se fera sentir dans ses ouvrages.

Entre ces deux cartons si célèbres, l'un de Léonard de Vinci, l'autre du Buonarroti, exécutés, le premier en 1503, le second quelque temps après pour la décoration de la salle du Conseil du Palais-Vieux, et tous deux exposés dès 1506 au jugement des délicats et aux admirations de la foule, le jeune Raphaël, qui devait cependant plus tard subir lui aussi l'influence du Florentin, avait préféré la composition de Léonard. « Raphaël, nous dit en effet Vasari, frappé d'étonnement à la vue des peintures de Léonard de Vinci, dont les figures sont si pleines de grâce et de mouvement, se mit à l'étudier, de préférence à tous ceux dont il connaissait les ouvrages. Peu à peu, et à grand'peine, il abandonna la manière du Pérugin, et imita, autant que possible, celle du Vinci. »

Léonard avait représenté la bataille d'Anghiari, gagnée par les Florentins sur le général milanais Piccinino en 1440, souvenir lointain déjà, combat peu meurtrier, au dire de Machiavel (1); mais comme il est permis au peintre ainsi qu'au poëte de tout oser, le maître avait déployé l'ampleur et la hardiesse de son dessin dans une savante composition, où cavaliers et chevaux se heurtent et s'entremêlent avec le dernier acharnement.

Un épisode de la guerre de Pise, la bataille de Cascina, livrée en 1364, était le sujet du carton de Michel-Ange. Les Florentins sont campés sur les bords de l'Arno : les uns se baignent, d'autres se reposent sur le gazon; surpris par les Pisans, ils se précipitent sur leurs armes pour courir à l'ennemi. L'événement que l'artiste avait traité n'était certes pas récent, mais la lutte contre Pise, cette rivale séculaire qui ne devait succomber définitivement qu'en 1509, était un sujet toujours capable de passionner les Florentins. Aucun des deux artistes, il faut le reconnaître, ne s'était appliqué à la représentation exacte de son sujet. Une lutte pour la possession de certains étendards, des guerriers nus courant aux armes, ces deux épisodes prêtaient à une série d'études plastiques, à des attitudes énergiques et variées, à des groupements heureux; c'était tout ce que recherchaient alors et Léonard et Michel-Ange. Nous sommes au début de ce seizième siècle où la Renaissance rompt avec la plupart des traditions des siècles précédents; et le temps est passé où les maîtres, scrupuleux quelquefois jusqu'à la naïveté, mais, avant tout, pleins d'une foi consciencieuse, s'attachaient non-seulement à bien montrer l'événement ou le fait qu'ils avaient entrepris de traiter, mais encore

(1) Voir *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps,* par Eugène MUNTZ. — Hachette, 1881.

allaient jusqu'à l'expliquer et pour ainsi dire le commenter par les détails de l'exécution.

« Lorsque, dit M. Muntz (1), les deux cartons furent exposés dans la salle du Pape, près de Santa Maria Novella (2), ils provoquèrent un enthousiasme indescriptible. Les juges délicats hésitaient à prononcer entre les deux rivaux; mais la foule fut comme électrisée à la vue de la composition de Michel-Ange, et se déclara ouvertement en sa faveur. Dès ce moment, la salle du Pape devint, comme l'avait été jadis la chapelle du Carmine (3), l'école de la jeunesse artiste de Florence. Vasari cite parmi ceux qui la fréquentèrent : Aristote da San Gallo, Ridolfo Ghirlandajo, F. Granaccio, Baccio Bandinelli, Morto da Feltro, Andrea del Sarto, Francia Bigio, Jacopo Sansovino, le Rosso, Lorenzetti, Jacopo de Pontormo, Perino del Vaga. »

A son tour, le jeune Benvenuto vint copier ces savants modèles, ainsi qu'il le raconte dans ses Mémoires. Du souvenir qu'il en a gardé, on peut conclure qu'il préféra l'œuvre du Buonarroti :

« Ce carton, dit-il, fut le premier ouvrage où Michel-Ange fit voir son merveilleux talent, et il l'exécuta en concurrence d'un autre qu'avait composé Léonard de Vinci. Ces deux compositions étaient destinées à la salle du Conseil du palais de la Seigneurie. Elles avaient pour sujet la prise de Pise par les Florentins (4). L'admirable Léonard de Vinci avait représenté une bataille de cavaliers et la capture de certains étendards. C'était aussi divinement fait qu'on peut l'imaginer. Dans son carton, Michel-Ange avait montré une quantité de fantassins qui, en raison de la chaleur de l'été, se baignaient dans l'Arno. Appelés au combat, ils courent nus aux armes, et cela avec de si beaux gestes, que jamais ni les anciens ni les modernes n'atteignirent à une telle élévation. Comme je l'ai dit, celui du grand Léonard est aussi très-beau et digne d'admiration. Ces deux cartons étaient placés l'un dans le palais des Médicis, l'autre dans la salle du Pape (5). Tant qu'ils existèrent, ils furent l'école du monde. Et bien que le divin Michel-Ange ait fait la grande chapelle du pape Jules, il n'est jamais, depuis, arrivé à la moitié de la valeur d'une telle œuvre, et son talent n'a jamais retrouvé la vigueur de ces premières études. »

Plus loin, Benvenuto ajoute : « Je m'appliquai continuellement à Florence à me pénétrer du beau style de Michel-Ange, et depuis je ne m'en suis jamais écarté. »

Précisément au temps où il copiait avec un zèle si fervent le carton du Buonarroti, arriva d'Angleterre un sculpteur florentin nommé Pietro Torrigiani. « C'était, raconte-t-il, un ami de mon maître; chaque jour il lui rendait visite, et ayant vu mes dessins

(1) *Raphaël*, etc.

(2) Dans la biographie de Bastiano da San Gallo, Vasari dit que le carton de Michel-Ange se voyait « in casa Medici ». M. G. Milanesi a relevé cette erreur (t. VI, p. 433). Un héraut du palais et l'un des commandeurs de la Seigneurie gardaient les clefs de la salle du Pape à Santa Maria Novella, où il était exposé.

(3) Où se trouvaient les fresques de Masaccio.

(4) Vasari dit aussi que c'est la prise de Pise, arrivée en 1406, que voulut représenter Michel-Ange. Quant à Léonard, on sait par ses propres écrits que c'est bien à la bataille d'Anghiari (1440) qu'il avait songé. Les deux compositions étant d'ailleurs de pure imagination, chacun pouvait à son gré leur donner un nom quelconque de bataille. La lutte contre Pise préoccupant toujours les Florentins, l'opinion populaire a pu en voir les épisodes dans les deux cartons.

(5) Voir la note 2, ci-dessus.

et mes travaux, il me dit : « Je suis venu à Florence pour engager le plus de jeunes gens « que je pourrai, car ayant à exécuter une œuvre considérable pour mon Roi, ce sont « de mes Florentins que je veux pour m'aider. Ta manière de travailler et tes dessins « sont plutôt d'un sculpteur que d'un orfévre, et comme j'ai à jeter de grands ouvrages « en bronze, je te ferai à la fois riche et vaillant dans ton art. » C'était un homme de belle prestance, plein d'audace ; il avait plutôt l'air d'un fier soldat que d'un sculpteur, surtout à cause de ses gestes étonnants, de sa voix sonore, de son froncement de sourcils capable d'épouvanter les plus braves. »

Benvenuto, alors âgé de dix-huit ans, écoutait volontiers un tel homme, bien fait pour le séduire. Le goût de la nouveauté et des voyages, si naturel chez les jeunes gens bien doués, allait sans doute l'entraîner à la cour de Henri VIII, où il se fût rencontré avec Holbein ; mais son admiration pour Michel-Ange lui fit tout à coup prendre Torrigiani en horreur, et cela fut à propos d'un dessin copié d'après le fameux carton. En voyant cette étude, Torrigiani se rappela un triste haut fait de sa jeunesse et le raconta ainsi :

« Étant tout enfants, nous allions, Buonarroti et moi, travailler d'après la chapelle du Masaccio dans l'église du Carmine. Buonarroti avait la manie de se moquer de tous ceux qui dessinaient. Un jour qu'il me donnait ainsi de l'ennui, j'en conçus plus de colère que d'habitude, et ayant fermé la main, je lui donnai un si grand coup de poing sur le nez, que je sentis sous mon poing se briser l'os et le cartilage comme si c'eût été une oublie. Et la marque de ma main lui restera aussi longtemps qu'il vivra. »

« Ces paroles, ajoute Cellini, firent naître une telle haine en moi, qui admirais sans cesse les œuvres du divin Michel-Ange, que loin qu'il me vînt la volonté de l'accompagner en Angleterre, je ne pouvais plus même supporter sa vue. »

Toute sa vie, en effet, Michel-Ange porta la marque de la brutalité de Torrigiani. Le superbe bronze original que l'on voyait en 1878 au palais du Trocadéro (1), portrait du maître exécuté par lui-même, montre bien clairement que le cartilage du nez était brisé. Quant à Torrigiani, certes il fut imprudent le jour où il se vanta devant Benvenuto de ce déplorable exploit, car c'est miracle que celui-ci, tout jeune qu'il fût alors, n'ait pas à sa manière vengé d'une si cruelle offense le maître objet de son culte.

Tout le récit de Cellini est confirmé par Vasari. Torrigiani avait donné pour excuse de son odieuse agression les sarcasmes par lesquels le jeune Buonarroti l'aurait exaspéré. Vasari met tous les torts du côté de Torrigiani, qu'il représente comme envieux et arrogant. « Ne pouvant, dit-il, supporter que personne le surpassât, il gâtait avec ses mains les études de ses camarades, lorsqu'il ne pouvait les égaler ; et si les autres s'en offensaient, il en venait tout de suite avec eux à autre chose qu'aux paroles. Il nourrissait contre Michel-Ange une haine particulière, dont le seul motif était de le voir s'appliquer studieusement à l'art, et de savoir que secrètement, la nuit et les jours de fête, Buonarroti dessinait à la maison ; d'où la supériorité du jeune artiste sur tous les autres et les caresses qu'il recevait de Laurent le Magnifique. Tout cela inspirait une jalousie sauvage à Torrigiani, qui recherchait sans cesse les occasions de l'offenser par

(1) De la collection de M. Eugène Piot.

ses actes ou par ses paroles. Un jour ils en vinrent aux mains, et Torrigiani donna un si violent coup de poing sur le nez de Michel-Ange, qu'il le lui brisa, et que celui-ci porta toute sa vie la marque de la cassure. »

Intimement lié avec Michel-Ange, Vasari devait tenir de lui les détails de cette anecdote, de sorte que l'on a ainsi les deux versions. Laurent de Médicis chérissait Michel-Ange; sa colère fut extrême, et le coupable dut s'enfuir de Florence pour échapper au châtiment qui lui eût été sévèrement infligé. Vasari le nomme Torrigiano Torrigiani; Cellini, Pietro Torrigiani, et c'est lui qui a raison (1). Malgré son caractère emporté, qu'il expia cruellement, ce Florentin fut un sculpteur de talent. Il travailla d'abord à Rome auprès d'Alexandre VI Borgia, suivit quelque temps le métier des armes, puis il revint à son art. Emmené en Angleterre par des négociants florentins, il y fut chargé d'élever dans l'église de Westminster le monument funèbre de Henri VII. C'était le travail en bronze auquel il voulait faire concourir le jeune Benvenuto. S'il ne réussit pas auprès de lui, par contre, à la même époque, il passa, étant à Florence, des contrats avec plusieurs autres artistes (2), ainsi que cela a été relevé par M. G. Milanesi. Après avoir séjourné quelques années encore en Angleterre, il se rendit en Espagne, où il mourut en 1528, après y avoir exécuté de beaux travaux. Vasari raconte qu'irrité de ne pas avoir été payé aussi honorablement qu'il s'y attendait pour une *Madone avec l'Enfant Jésus,* Torrigiani en conçut une telle rage qu'aussitôt il alla mutiler son œuvre, et que, arrêté pour ce fait et traduit comme hérétique devant le tribunal de l'Inquisition, il se serait laissé mourir de faim dans sa prison pour échapper à la honte du supplice.

Ce culte pour Michel-Ange, qui avait causé l'aversion de Benvenuto pour Torrigiani, peut avoir suscité aussi, bien qu'il ne le dise pas, sa haine contre Baccio Bandinelli. En effet, si l'on en croit Vasari, et son assertion doit avoir d'autant plus de crédit qu'on le sait généralement porté à la bienveillance, Bandinelli, par jalousie haineuse contre l'œuvre d'un maître qu'il s'efforçait d'imiter, mais qu'il se sentait à tout jamais impuissant à égaler, aurait détruit, profitant d'un moment de troubles politiques, les fameux cartons qui avaient été l'enseignement de toute une génération d'artistes.

Un crime aussi bas, s'il était définitivement démontré, devrait pour toujours vouer son auteur au mépris, et légitimerait les sentiments d'horreur que le Baccio inspirait à l'admirateur convaincu du Buonarroti. Rivaux, Cellini et Bandinelli se retrouveront presque toute leur vie en présence, soit à Rome, soit à Florence, et l'on peut pressentir à quel degré de violence l'origine de leur inimitié dut les conduire par la suite.

Après avoir décliné les offres de Torrigiani, Cellini entra chez l'orféve Francesco Salimbene; mais il devait bientôt le quitter pour courir à Rome, l'*alma città,* le rêve de tous les jeunes artistes. Un beau soir de l'année 1518 ou 1519, sans préméditation, avec l'insouciance et l'audace de ses dix-huit ans, il partit dans les circonstances qu'il rapporte ainsi :

(1) Un document d'archives relevé par M. G. Milanesi dans ses notes à VASARI, t. IV, constate que Pietro, fils d'Antonio Torrigiani, naquit le 24 novembre 1472.

(2) Voir VASARI, édition G. Milanesi, t. IV, p. 262, notes.

« Un certain Giovanni Battista, appelé il Tasso, sculpteur en bois, jeune homme précisément de mon âge, se prit à me dire que si je voulais aller à Rome, volontiers il viendrait avec moi. Nous discourions ainsi après le dîner, et comme j'étais en querelle avec mon père à cause de cette maudite flûte, je répondis à Tasso : « Tu es capable de « dire des paroles, mais non d'agir. » Tasso reprit : « Je me suis moi-même fâché avec « ma mère ; et si j'avais seulement assez de *quattrini* pour aller jusqu'à Rome, je ne me « soucierais nullement de retourner sur mes pas pour fermer la petite boutique que « j'occupe. » A ces paroles, je lui dis que si c'était cela qui le retenait, j'avais à point assez de *quattrini* pour nous faire aller tous deux jusqu'à Rome. Conversant toujours de même, en cheminant, nous nous trouvâmes, sans y avoir songé, à la porte San Pietro Gattolini : « Mon Tasso, m'écriai-je alors, ceci est l'œuvre de Dieu si nous sommes « arrivés à cette porte, car ni toi ni moi ne nous en étions doutés ; et puisque me voilà « ici, il me semble que j'ai fait la moitié du chemin. » Ainsi d'accord, nous poursuivîmes notre voyage, non sans nous exclamer : « Qu'est-ce que ce soir vont dire nos vieux « parents ! » Cependant, nous convînmes de repousser cette pensée jusqu'à notre arrivée à Rome. Nous liâmes nos tabliers derrière le dos, et, presque sans mot dire, nous allâmes jusqu'à Sienne. »

Arrivé à Sienne, Tasso parut pourtant regretter son escapade ; il prétexta un mal de pied pour s'arrêter ou rebrousser chemin. Plus déterminé, Benvenuto lui fit honte : « Eh ! par Dieu ! nos amis riraient bien si, nous ayant vus partir pour Rome, ils savaient que nous n'avons pas le courage de dépasser Sienne ! » Ce propos décida le camarade, qui reprit sa belle humeur naturelle, et voilà nos deux jeunes gens cheminant sur la grande route de Sienne à Rome, Tasso riant et chantant, Benvenuto lui tenant tête. Heureux âge ! Le monde leur appartenait. N'avaient-ils pas une poignée de *quattrini* pour gagner la grande ville, leurs tabliers sur le dos pour se mettre à l'œuvre en arrivant, et assez de talent pour trouver tout de suite un emploi ! Pourtant, Tasso ne tarda pas à retourner à Florence.

Benvenuto avait dix-neuf ans lorsqu'il arrivait ainsi pour la première fois à Rome ; c'était le temps, à jamais glorieux pour les arts, du pontificat de Léon X. Il y resta deux années, qu'il sut employer fructueusement à exécuter des travaux d'orfévrerie chez Giovanni Firenzuola et chez le Milanais Pagolo Arsagno. Déjà il gagnait assez d'argent pour en faire parvenir une partie à son père et contribuer à soutenir sa famille ; et pourtant il réservait une portion de son temps à l'étude des antiques, qu'il dessinait avec assiduité.

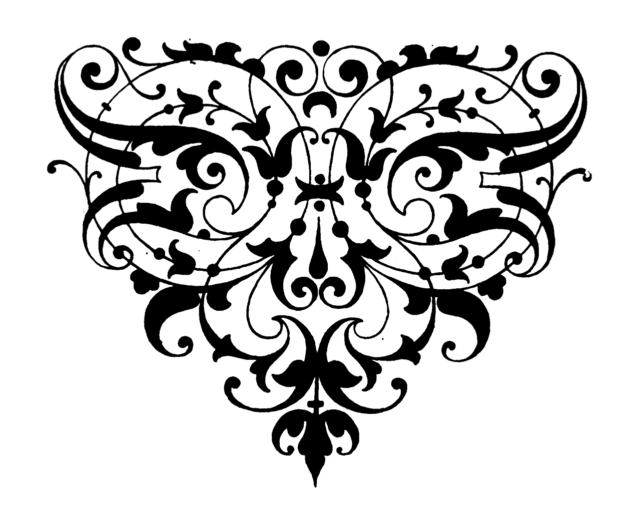
Les prières de maître Giovanni rappelèrent Benvenuto à Florence ; mais son caractère irritable l'ayant entraîné dans des rixes (ce ne sont ni les premières ni les dernières de cette vie agitée), il fut exposé cette fois à toutes les rigueurs du conseil des Huit (1). Heureux de pouvoir s'y soustraire par la fuite, c'est à Rome qu'il se réfugia.

La carrière artistique de Cellini se divise en trois grandes périodes : d'abord, sa vie

(1) Ce conseil des Huit était l'ancienne magistrature criminelle de Florence. On doit se garder de lui attribuer une importance politique analogue à celle du conseil des Dix de la Sérénissime République de Venise.

à Rome auprès des papes Clément VII et Paul III, de 1523 à 1540; ensuite, son séjour en France à la cour de François Ier, de 1540 à 1544; enfin, son retour dans sa patrie, où il se mit au service de Cosme Ier, y demeurant jusqu'à sa mort, c'est-à-dire de 1544 à 1571.

A Rome, il se livra surtout à des travaux de bijouterie et d'orfévrerie; il grava des médailles, des sceaux de cardinaux et des coins de monnaie. Durant son séjour en France, sans négliger ces diverses branches de son talent, il devint sculpteur. A Florence enfin, la statuaire fut l'objet de ses plus constants efforts et de sa plus haute ambition, sans que jamais pourtant il ait complétement renoncé à l'orfévrerie, cet art délicat et séduisant que tant d'autres excellents artistes des quinzième et seizième siècles ont comme lui tenu à honneur de pratiquer.



CHAPITRE DEUXIÈME

Benvenuto à Rome. — Pontificat de Clément VII. — L'évêque de Salamanque. — Siége du fort Saint-Ange. — L'artiste devenu artilleur. — Recherches de M. Bertolotti. — Séjours à Mantoue et à Florence. — Retour à Rome. — Emploi à la Monnaie. — Mort de Cecchino del Piffero. — Terrible vengeance. — Les orfévres Pompeo et Tobia.



ENVENUTO cheminait sur la grande route et avait déjà passé Sienne, lorsqu'il apprit, en croisant le courrier, que le cardinal Jules de Médicis venait d'être élu Pape. Ce fut en 1523 que Clément VII monta sur le trône pontifical. L'artiste avait donc vingt-trois ans quand il revenait ainsi à Rome; cette fois, il s'y fixa pour une longue et laborieuse période de sa vie, et il ne tarda pas, malgré sa jeunesse, à s'y faire remarquer comme un des meilleurs praticiens de son art.

Il travailla d'abord dans la boutique de Santi, dirigée par l'habile orfévre Luca Agnolo de Jesi. Là, il eut occasion d'exécuter deux grands flambeaux d'argent pour l'évêque de Salamanque, sur les dessins du Fattore, ainsi que diverses montures de bijoux, notamment pour une belle dame romaine, femme du banquier Agostino Chigi. Mais à la suite d'un différend survenu avec Luca Agnolo, il loua une partie de la boutique d'un Milanais nommé Giovanpiero della Tacca; et peu de temps après, encouragé par donna Porzia Chigi, on le vit ouvrir avec succès une boutique entièrement à lui, devenant ainsi un artiste désormais indépendant.

Une autre circonstance attira l'attention sur Benvenuto, non comme orfévre, mais comme musicien. « A cette époque, dit-il, il arriva qu'un certain Gian Jacomo de Césène, excellent joueur de fifre, me fit proposer par Lorenzo, le trombone de Lucques, celui qui est aujourd'hui au service de notre duc, de me joindre à leur bande pour faire avec mon cornet la partie de soprano, et jouer plusieurs beaux motets de leur choix devant le Pape, le premier jour d'août. Malgré le vif désir que j'avais de terminer le beau vase commencé, comme la musique est un art admirable en soi, et que je pensai par là satisfaire mon vieux père, je fus content de me réunir à eux. »

Le souvenir de Cellini est parfaitement exact. Ce Gian Jacomo qui l'embaucha dans la musique du Pape se retrouve en effet dans les registres de trésorerie des années 1523 et 1524. On y apprend qu'il avait nom Berardini, et que lui aussi ne s'adonnait pas seulement à la musique, puisqu'il exécutait en outre des ouvrages de marqueterie. Comme fifre, il touchait les appointements de toute sa bande, de sorte que le nom de Benvenuto ne figure pas sur le document (1).

(1) Voici d'ailleurs le texte du document : « Et a dì 23 febrajo 1523 dati a Giouan Giacomo De Beral-

Le cornet fut remarqué; Clément VII demanda son nom, et se souvint aussitôt qu'il avait connu maître Giovanni Cellini à Florence. Il s'intéressa dès lors au jeune orfévre et lui fit donner quelques travaux. Bientôt les prélats, à l'exemple du Pape, lui en confièrent à leur tour, dont quelques-uns plus importants, parmi lesquels il y a lieu de noter de grandes aiguières pour l'évêque de Salamanque, et pour les cardinaux Cibo, Cornaro, Ridolfi et Salviati.

En même temps qu'il demandait une aiguière à Benvenuto, le prélat espagnol en commandait une autre à Luca Agnolo : toutes deux devaient être exécutées sur les dessins du Fattore. C'était mettre les deux orfévres en rivalité directe; cependant il arriva tout autre chose que ce que l'on pouvait prévoir. La belle exécution de l'ouvrage de Cellini désarma Luca Agnolo, et tandis que les deux rivaux se réconciliaient, ce fut avec l'évêque que le jeune artiste eut bientôt de terribles démêlés. Mgr de Salamanque était fort satisfait de son aiguière; glorieux de la posséder, il la montrait à tous les visiteurs. Mais dans son impatience il n'en avait pas trouvé l'exécution assez rapide, et il menaçait, par représailles, d'en faire attendre longtemps le payement. Or il advint qu'un maladroit ayant abîmé le vase, on l'apporta secrètement à réparer; Benvenuto s'en ressaisit avec empressement et ne voulut plus le rendre sans avoir reçu son argent, montrant déjà dans cette circonstance ce caractère intraitable qui ne sut jamais se plier aux caprices des grands.

« Le vase étant ainsi revenu dans mes mains, dit-il, je promis de le réparer promptement; ce que je fis. Il m'avait été apporté avant le dîner. A vingt-deux heures (1), le même individu revint tout en sueur, ayant couru pendant tout le chemin, parce que Monseigneur l'avait demandé de nouveau pour le montrer à quelques autres gentilshommes. Ce majordome ne me laissait pas lui répondre, répétant toujours : « Vite, vite, apporte « ce vase! » Pour moi qui entendais travailler à mon aise et ne pas le lui donner, je lui dis qu'il ne me convenait pas de me dépêcher. Ce serviteur entra dans une telle colère, qu'il fit mine de dégaîner et de pénétrer de force dans ma boutique. Les armes à la main, je lui en fermai l'accès en lui adressant les paroles les plus menaçantes, et je lui dis : « Je ne veux pas te le donner; mais va rapporter à Monseigneur ton patron que « je veux toucher le prix de mon travail avant qu'il sorte de cette boutique. » Voyant qu'il n'obtenait rien par les bravades, il se mit à me prier comme on prie devant la Croix, promettant que si je le lui donnais, il ferait tant que je serais payé. Ces paroles ne purent ébranler ma détermination; et comme je lui répétais toujours la même chose, il finit par désespérer de réussir, et jura de revenir avec tant d'Espagnols, qu'ils me tailleraient en morceaux. Il partit en courant, et sur ces entrefaites, moi qui croyais de telles gens assez capables de ces assassinats, je me promis de me défendre courageusement. Je préparai une excellente escopette dont je me servais pour chasser, en disant

dinis piffaro per conto di una tauola intarsiata ducati 35 di camera, porto il detto contanti. . . . . D. 35
« Et a dì 30 9[bre] 1524 alli piffari di Castello duchatti uinti di camera porto Giou. Giacomo contanti. D. 20
(Reg. Tesoreria segret., 1523-1527). » — Voir *Benvenuto Cellini a Roma e gli orefici che lavorarono per i Papi nella prima metà del sec° XVI,* par le chev. A. BERTOLOTTI. *Archivio storico di Roma*, 1875.

(1) La journée de vingt-quatre heures commençait alors au coucher du soleil. *Vingt-deux heures* veut donc dire deux heures avant la fin du jour.

à part moi : « A qui me prend mon bien et le fruit de mon labeur, puis-je encore « permettre de m'arracher la vie? » Tandis que je me livrais à ces réflexions, un grand nombre d'Espagnols parurent avec leur maître d'hôtel, qui de son ton arrogant leur cria d'entrer, de prendre le vase et de me donner la bastonnade. A ces mots, je leur montrai la gueule de mon escopette, qui était toute prête, la mèche allumée, et je m'écriai : « Marauds, traîtres! est-ce ainsi que, dans une ville comme Rome, on met à sac les « maisons et les boutiques! Autant d'entre vous, voleurs, approcheront de cette porte, « autant avec cette escopette j'en ferai tomber morts! » Puis je tournai le canon vers le maître d'hôtel, en l'ajustant : « Et toi, larron, qui les ameutes, je veux que tu sois le « premier à mourir! » Aussitôt il donna des talons à un genet qu'il montait, et s'enfuit à toute bride. A cette grande rumeur, les voisins s'étaient rassemblés; et plusieurs gentilshommes romains qui passaient s'écrièrent : « Tue-les donc, ces marauds, car « nous t'aiderons! » Ces paroles les remplirent d'une telle épouvante qu'ils se sauvèrent tous. »

Quand l'évêque sut l'affaire, il fut doublement irrité, et du scandale causé par ses gens, et de leur insuccès. Il fit dire à l'artiste de porter le vase et qu'il serait payé; sinon, que le plus grand morceau qui resterait de lui serait ses oreilles. Benvenuto ne céda pas davantage : il fallut l'intervention de plusieurs hauts personnages pour le décider à se rendre chez le prélat. Toutefois il n'y alla qu'armé jusqu'aux dents, et aucune menace ne lui fit se dessaisir du vase avant que son argent lui fût compté.

Que les choses se soient passées exactement ainsi, on n'en a d'autre témoignage que celui des Mémoires de l'artiste; mais que celui-ci ait été en effet en relation avec l'évêque de Salamanque, on en a l'indice assez certain par un document espagnol du dix-septième siècle, retrouvé dans le sanctuaire de Notre-Dame del Pilar, et dont nous aurons occasion de parler plus loin (1). Ce document fait connaître le nom du prélat, Don Francisco Cabrera y Bobadilla (2).

Benvenuto était arrivé à cette période de la vie où un jeune homme a dû apprendre de ses maîtres tout ce que ceux-ci peuvent lui enseigner. C'est alors à lui-même qu'il appartient de se former. L'étude de la nature, la comparaison attentive des beaux ouvrages, le contact des grands artistes, assurent dès lors à chacun, selon ses facultés et ses aptitudes, le complet développement de son intelligence artistique.

Toujours fervent dans son culte pour Michel-Ange, Benvenuto allait dessiner à la Sixtine; il dessinait aussi d'après Raphaël dans le palais d'Agostino Chigi, aujourd'hui la Farnesina. C'est là que le richissime banquier siennois « dépensait en roi une fortune acquise en marchand », selon le propos de son petit-fils le pape Alexandre VII. Agostino Chigi fut alors le premier Mécène de Rome et le plus grand protecteur de Raphaël après Jules II et Léon X (3). Dans ce palais, pour la construction duquel l'intelligent amateur avait eu soin de rechercher le concours du maître, et qui était bientôt devenu le plus somptueux de Rome, le Sanzio avait peint son admirable

(1) Voir au Catalogue des pièces attribuées à Cellini, la notice sur la grenade de Notre-Dame del Pilar.

(2) Voir *Recherches sur l'orfévrerie en Espagne au Moyen Age et à la Renaissance,* par le baron Ch. Davillier. Paris, Quantin, 1879.

(3) Voir *Raphaël,* par M. E. Muntz.

Triomphe de Galatée; secondé par ses disciples, Jules Romain, le Fattore et Jean d'Udine, il avait également décoré une vaste *loggia* de toute une série de fresques se rapportant au mythe de l'Amour et Psyché.

Malgré sa passion et ses préférences pour Michel-Ange, Cellini savait donc s'instruire à la grande école du maître d'Urbin. D'ailleurs, ardent à toute chose, dès qu'il voyait un artiste exceller dans une branche de l'art, il s'efforçait, par une louable émulation, de rivaliser avec lui. Le talent de Luca Agnolo l'avait excité à s'appliquer avec plus de zèle à l'orfévrerie. Il voulut essayer aussi de lutter avec Lautizio de Pérouse, qui gravait en creux les sceaux des cardinaux, et avec le Milanais Caradosso, dont les médailles, les plaquettes et les crucifix étaient justement admirés comme des œuvres du premier mérite dans leur genre. Le Florentin Amerigo émaillait avec une rare habileté : Cellini voulut être émailleur. Les difficultés qu'il rencontrait dans ces travaux divers, encore nouveaux pour lui, loin de le rebuter, ne faisaient que redoubler son énergie. C'était bien là le *labor improbus!* cette laborieuse opiniâtreté chantée par Horace.

S'il avait l'esprit attentif aux travaux de ses contemporains, il ne négligeait pas non plus de s'instruire par l'étude des antiques. La peste sévissait à Rome; pour se distraire de ce lugubre spectacle, il allait prendre part aux fouilles dans la campagne, tout en chassant avec une escopette qu'il s'était fabriquée lui-même. Pourtant, il fut atteint à son tour par le terrible mal, et faillit mourir.

Quand le fléau fut passé, ceux qui se retrouvèrent vivants songèrent d'abord à se divertir; les réunions d'artistes prirent alors un caractère de complète cordialité, et eurent plus d'entrain que jamais. Dans le groupe auquel se mêlait Cellini, on remarquait Jules Romain, Gian Francesco Penni, dit le Fattore, et le sculpteur siennois Michel-Ange (1), qui était le chef de la bande joyeuse. Il faut lire dans les Mémoires le récit d'une de ces fêtes folles, dont Fragonard, dit-on, s'est un jour inspiré (2).

Mais à ces temps de gaieté allaient bientôt succéder des jours terribles et bien douloureux pour les arts. La guerre était par toute l'Italie. Charles-Quint ayant désaffectionné la plupart de ses alliés, le vaincu de Pavie, d'accord avec les Vénitiens, recommençait la guerre. Clément VII, esprit prudent, porté par goût à la paix, mais irrésolu, après avoir un instant pris parti pour François I[er], n'osa pas rompre ouvertement avec l'Empereur. Faute d'argent, il venait de licencier les Bandes que lui avait envoyées Jean de Médicis. Ces troupes, d'ailleurs, commettaient tant d'excès, qu'il y avait danger de rester dans les boutiques. Pour travailler en sûreté, Cellini avait dû se retirer dans une petite maison derrière les Banques.

Dès qu'il sut que le Pape était à peu près dépourvu de soldats, Bourbon, par une audace qui devait lui être personnellement fatale, fit marcher rapidement son armée sur Rome. Voici comment Cellini raconte cet événement : « Pour cette raison (l'approche de Bourbon), tout le monde dans la ville prit les armes. J'étais intime ami d'Alessandro,

(1) H. de Latouche (*Revue de Paris,* novembre et décembre 1832) et Jules Janin (*Revue de Paris,* juillet et août 1833), confondant Michel-Ange de Sienne avec le Buonarroti, ont fait jouer au grand Florentin un rôle de joyeux compère tout à fait en désaccord avec son humeur réservée.

(2) « Cette scène, dit H. de Latouche, il faut la voir reproduite dans un tableau qu'elle a inspiré à M. Fragonard. » Nous ne connaissons pas cette toile.

fils de Piero del Bene, et comme déjà, au temps où les Colonna étaient venus à Rome, il m'avait prié de garder sa maison, en ce péril encore plus grand, il me demanda de réunir cinquante camarades, ainsi que je l'avais fait la première fois, et de me mettre à leur tête. Je pris donc cinquante braves jeunes gens, et nous occupâmes sa maison, bien payés et bien traités. L'armée de Bourbon parut bientôt aux portes de la ville. Alessandro del Bene m'ayant demandé de l'accompagner, un des meilleurs de la troupe et moi nous allâmes avec lui. En chemin, un jeune homme nommé Cecchino della Casa se joignit à nous. Quand nous eûmes atteint les murs du Campo Santo, nous découvrîmes cette surprenante armée qui déjà s'efforçait de pénétrer. A l'endroit de la muraille dont nous nous étions approchés, on voyait étendus morts un grand nombre de jeunes hommes de la troupe des assaillants, et l'on s'y battait avec acharnement, au milieu d'un nuage de poussière aussi épais qu'on peut se le figurer. M'adressant à Alessandro, je lui dis : « Retournons à la maison aussi vite que possible ; je ne vois plus rien à faire ici, car « les uns montent et les autres s'enfuient. » Alessandro épouvanté répondit : « Plût à « Dieu que nous n'y fussions pas venus ! » Et il fit un mouvement comme pour fuir en toute hâte. Mais je repris : « Puisque vous m'avez amené ici, il faut absolument que « nous y fassions quelque action digne d'un homme. » Je tournai alors mon arquebuse vers un groupe où les combattants étaient plus nombreux et plus pressés, et je visai l'un d'entre eux que je voyais dominer les autres, précisément au milieu. Mais le nuage était trop épais pour me laisser distinguer s'il était à cheval ou à pied. Je me hâtai de dire à Alessandro et à Cecchino de décharger leurs arquebuses, et je les postai de manière à éviter les balles des assiégeants. Quand nous eûmes tiré chacun deux fois, je regardai par-dessus le mur avec précaution, et je remarquai une confusion extraordinaire parmi les ennemis. Comme je l'ai su depuis, une de nos arquebusades avait tué Bourbon, qui était précisément ce personnage que j'avais remarqué parce qu'il dominait les autres. »

Après ce coup heureux, dont l'authenticité n'est pas démontrée, bien qu'on sache que Bourbon soit en effet mort ce jour-là en donnant l'assaut des murailles (1), Benvenuto, se retirant avec ses compagnons, se trouva enfermé dans le château Saint-Ange :

« Le gouverneur du château ayant voulu faire baisser la herse, il s'ouvrit un petit espace libre devant nous, et nous entrâmes tous les quatre. Une fois dedans, je fus pris par le capitaine Pallone des Médicis, qui me donna ordre de quitter Alessandro, parce que j'étais de la troupe du château, et je dus obéir bien malgré moi. »

Cellini montait sur le bastion juste au moment où le Pape entrait dans le fort par les corridors. Dès le début du siége, les circonstances le firent artilleur, et c'est un point de ses récits qui rencontre le plus d'incrédules : « Je m'approchai, dit-il, de quelques pièces que desservait un bombardier nommé Giuliano, lequel était Florentin. Celui-ci ayant mis la tête à l'embrasure d'un créneau, voyait l'ennemi saccager sa pauvre maison, brutaliser sa femme et ses enfants. Dans la crainte d'atteindre les siens, il n'osait plus faire feu ; il avait donc jeté sa mèche à terre, et, en se lamentant, il se déchirait le visage. Plusieurs autres bombardiers en faisaient autant. Voyant cela, je pris une de ces mèches, et me

(1) Voir Brantôme, *Vies des hommes illustres et grands capitaines étrangers,* discours XX.

faisant aider par quelques-uns qui étaient plus de sang-froid, je braquai plusieurs sacres et fauconneaux là où j'en reconnus l'utilité, et je tuai ainsi beaucoup de monde à l'ennemi. Autrement, ceux qui étaient entrés dans Rome ce matin-là auraient marché droit sur le château, et ils auraient pu y pénétrer d'autant plus facilement qu'ils n'étaient pas inquiétés par l'artillerie... Je continuai ainsi durant toute la journée. Le soir, tandis que l'armée entrait dans Rome par le Transtevère, le pape Clément donna le commandement de toute l'artillerie à un grand seigneur romain nommé messer Antonio Santa Croce, qui tout aussitôt vint à moi, me fit beaucoup de compliments, et me posta au point culminant du château qui s'appelle l'Ange, avec cinq excellentes pièces. De cette place, la vue s'étend tout autour, et sur les Prati, et sur la ville. Ce gentilhomme mit sous mes ordres le nombre d'aides nécessaire à la manœuvre, me compta une avance de solde, me fit donner du pain et un peu de vin, et me pria de continuer comme j'avais commencé. Je me trouvais tant d'aptitude à cette profession, que je m'y donnais plus volontiers et que j'y réussissais peut-être mieux qu'à celle que j'avais jusqu'alors considérée comme la mienne. »

Si l'on en croit le nouvel artilleur, non content d'avoir tué Bourbon d'un coup d'arquebuse, il aurait blessé dans une décharge de mitraille le prince d'Orange, cet autre traître à la France, qui, on le sait, faillit périr au siége de Rome. Qu'y a-t-il de vrai dans ces prouesses et dans nombre d'autres racontées avec complaisance par l'auteur de la *Vita?* Nous croyons, pour notre part, à une assez bonne dose de hâblerie, et nous imaginons qu'il y aurait quelque peu à rabattre de tant de hauts faits. Mais l'incrédulité a certainement été trop loin lorsqu'elle n'a plus voulu voir dans les récits de Benvenuto artilleur qu'une pure fiction. Il était au contraire tout naturel que, jeté par les circonstances au milieu des assiégés, un jeune homme de vingt-sept ans, habitué dès son enfance au maniement des armes et d'humeur batailleuse, plutôt que de demeurer inactif, alors que son métier d'orfévre se trouvait hors de saison, ait cherché un emploi là où les bras manquaient, c'est-à-dire parmi ceux qui défendaient les bastions. N'avons-nous pas vu de nos jours de vaillants artistes, dans des temps pareillement douloureux, s'improviser aussi soldats? Les historiens du temps s'accordent d'ailleurs à dire que Rome et le fort Saint-Ange ne furent défendus que par des hommes rassemblés à la hâte et la plupart inexpérimentés dans le métier des armes. Un autre sculpteur florentin, Raffaello da Montelupo, raconte à son tour dans ses Mémoires (1), que n'ayant encore que vingt-trois ans, il remplit avec son maître le même office de canonnier durant le siége du château Saint-Ange. D'après son récit, on voit que tous ceux qui se présentaient étaient aussitôt enrôlés pour le service de l'artillerie.

On conçoit qu'au milieu du désordre causé par des événements aussi imprévus, les comptes pontificaux aient été tenus alors avec beaucoup d'irrégularité. Pourtant, tout incomplets qu'ils soient, ces comptes permettent de contrôler sur plusieurs détails les assertions de Cellini, et de conclure à la véracité de l'ensemble de son récit, quant à

(1) Il n'est malheureusement venu jusqu'à nous qu'un court fragment de ces Mémoires. M. Gaetano Milanesi l'a réimprimé au tome IV de son édition de VASARI. Raffaello se trompe de deux jours sur la date à laquelle on dut se réfugier au château Saint-Ange; mais son récit, tout en donnant quelques autres particularités, concorde avec celui de Cellini.

ce qui concerne son rôle durant le siége. En effet, l'auteur de la *Vita* ne mentionne pas seulement parmi les assiégés d'importants personnages, entre autres plusieurs cardinaux, dont les documents contemporains confirment la présence et sur lesquels il était facile à tout le monde d'être renseigné même après coup; il se montre encore parfaitement au courant du rôle joué par des personnages secondaires, et jusque par les plus obscurs défenseurs du château, au milieu desquels il prétend avoir combattu. Ceux-ci, dont il indique les noms et les fonctions, se retrouvent sur les registres de comptabilité; et ce rapprochement, qui ne porte que sur des points de détail, mérite d'autant plus d'être relevé ici, qu'il établit d'une manière plus imprévue et plus certaine le degré de créance qu'on doit accorder aux assertions de l'artiste.

En effet, dans ces comptes que l'on tenait encore au moment où se faisaient en toute hâte les préparatifs de défense, comptes interrompus le 4 mai 1527, c'est-à-dire la veille de l'entrée de l'armée de Bourbon dans Rome, non-seulement on voit figurer à plusieurs reprises le nom d'Antonio Santa Croce, ce gentilhomme romain auquel Cellini dit que le Pape donna le commandement des artilleurs dès le premier jour du siége; mais encore on y rencontre ce Giuliano qui se désespérait en voyant, du haut du fort, le sac de sa pauvre maison, et qui n'osait tirer, de peur d'atteindre sa famille. On remarque qu'il touchait son salaire parmi les autres bombardiers en l'année 1527, et l'on apprend que c'était une sorte d'ingénieur militaire chargé de travaux spéciaux. On y retrouve ensuite un capitaine Pallone (1), qui ne peut être que ce capitaine *Pallone de' Medici* (2), celui qui sépara Benvenuto de son compagnon à leur entrée dans le fort.

Sur les mêmes registres, on voit aussi, à deux reprises, le nom d'un Benvenuto. La première fois, un Domenico Bonnissignio a mandat « de payer à Benvenuto, bombardier, une somme de six ducats d'or, à dix jules le ducat, pour salaire et récompense de deux mois, celui de mars écoulé et celui d'avril courant, à raison de trois ducats par chaque mois ».

Une seconde fois, le même personnage doit payer audit bombardier Benvenuto six ducats pour sa provision, et cela en date du 17 janvier.

M. Bertolotti, à qui l'on doit la découverte de ces pièces intéressantes, a constaté que tandis que Giuliano se retrouve toujours sur le registre des bombardiers, soit avant, soit après le sac de Rome, il n'en est pas de même de ce Benvenuto dont on ne rencontre le nom qu'en 1527, et cela peu de temps avant et peu de temps après le siége. Le savant archiviste hésite pourtant à reconnaître dans ce bombardier l'orfévre florentin, et ne croit pas pouvoir l'identifier avec lui. Deux raisons nous ont fait tout d'abord partager ses doutes. D'abord, selon le récit des Mémoires, on ne voit Cellini artilleur que le premier jour du siége, c'est-à-dire le 5 mai; tandis que, d'après les registres, l'ordonnancement, comme on dirait aujourd'hui, du premier mandat en sa faveur est du 14 avril

(1) A. Bertolotti, *Benvenuto Cellini a Roma*, etc.

(2) « Pro infrascriptis capitaneis... Capitaneo Marcello Palonio Romano, lib. 180 plumbi, etc. » (*Registre des mandats*, 1527.) Cet officier aurait passé ensuite comme plusieurs autres au service des ducs de Toscane. En effet, dans un livre de comptes, *Debitori e Creditori*, de la maison de Médicis (*Guardaroba*, lettre C, p. 71), on retrouve un Pallone de' Medici, qui reçut sa solde de 1555 à 1572. (Tassi.)

et porte le payement de deux mois de solde, mars et avril. Ensuite, toujours d'après les Mémoires, l'artiste semblerait avoir quitté Rome tout aussitôt après la capitulation du fort; et le registre des mandats indique au contraire le bombardier Benvenuto comme ayant touché un dernier mois de solde le 17 janvier, c'est-à-dire trente-neuf jours après la capitulation, qui avait eu lieu le 9 décembre.

Cependant la comparaison attentive des documents nous a porté ensuite à une opinion différente. D'abord, puisque les autres artilleurs figurent sur le registre longtemps avant et longtemps après le siége, tandis que ce Benvenuto ne s'y voit que dans les deux mois précédents et dans le mois suivant, ce fut donc un bombardier, non de profession, mais de circonstance, comme Cellini. Voilà un premier rapprochement entre eux.

D'autre part, ne serait-il pas naturel d'admettre que le Saint-Père, qui avait vu un instant Rome à la merci des Colonna, et qui avait dû licencier les soldats provenant des Bandes de Jean de Médicis, non-seulement par économie, mais aussi pour soustraire la ville à leurs déprédations, ait songé à assurer les services les plus indispensables en armant quelques hommes de bonne volonté, et cela à commencer par les gens de sa maison? Or, Cellini, qui était un excellent fifre de la maison du Saint-Père, était encore mieux fait pour être un excellent artilleur. Le bruit de la poudre ne l'effrayait pas, et s'exercer au maniement des grosses pièces ne pouvait être qu'un plaisir pour lui. Et qu'on ne croie pas que cette supposition soit une simple fantaisie, car on va voir combien elle concorderait avec les détails du récit et comment elle en expliquerait même les obscurités. Entré dans le fort, l'orfévre est aussitôt pris par le capitaine Pallone, qui l'oblige malgré lui à quitter Alessandro del Bene : « *Subito ch' io fui entrato, mi prese il capitan Pallone de' Medici, perchè essendo io della famiglia del Castello...* » La raison du capitaine, c'est que Cellini est « *della famiglia del Castello* »; cette expression peut sans doute vouloir dire « de la maison du Pape », dont il faisait partie comme fifre; mais elle signifie plus naturellement encore « de la troupe du château Saint-Ange ». En effet, quand l'auteur veut parler des hommes d'armes ou des soldats du bargello, il dit habituellement « *la famiglia del bargello* ». Alors s'explique sans peine l'ordre du capitaine et l'obligation pour Cellini de se soumettre. Si c'est bien lui qui avait touché deux mois de solde pour mars et avril, en revanche, il n'avait rien touché pour le mois de mai, sans doute parce qu'il préférait demeurer libre de guerroyer en partisan, pour la défense de la maison de son ami Alessandro del Bene, et avoir ainsi à commander cinquante hommes, au lieu de demeurer en véritable soldat au service du fort. Mais puisqu'il y était rentré, il comprit qu'il n'avait plus le choix, et il obéit. Que fit-il alors? Il monta sans hésiter aux bastions : « *Così salitomi su al mastio* »; il alla droit aux pièces d'artillerie confiées à la garde d'un bombardier florentin appelé Giuliano, et il se mit à les manœuvrer, non pas en novice qui y toucherait pour la première fois, mais en homme qui en a déjà la pratique.

Et si l'on relit avec attention le texte des Mémoires, on sent que ce n'est pas par hasard que l'artiste montait à ce bastion, mais qu'il allait rejoindre, dans un lieu bien connu de lui, un artilleur qui était sans doute celui-là même auprès duquel il s'était exercé aux mois de mars et d'avril. Or, Benvenuto artilleur, et Giuliano artilleur,

réunis dans ce passage du texte de la *Vita,* le sont également sur le registre des mandats (1).

Les dernières lignes de ce document de comptabilité nous montrent l'artilleur Benvenuto recevant encore un payement à la date du 17 janvier. Or, de ce que l'artiste ne rapporte rien de ses faits et gestes entre la capitulation et son départ, on en croyait pouvoir conclure que ce départ avait été immédiat; mais aucun mot de son récit n'établissant qu'il en fut ainsi, nous ne voyons là nulle objection à admettre, comme c'est en effet naturel, qu'il soit encore resté à Rome durant les quelques semaines qui séparent le 9 décembre, jour de la capitulation, du 17 janvier, jour auquel il aurait reçu son dernier mois de solde.

Voici d'ailleurs le passage même des Mémoires : « *Ivi a pochi giorni si fece l'accordo. Io me ne andai con il signor Orazio Baglioni insieme con trecento compagni alla volta di Perugia.* » Nous croyons pouvoir le traduire ainsi : « Peu de jours après, on régla les conditions (de la capitulation). Je m'en allai à Pérouse *rejoindre* (2) avec trois cents hommes le seigneur Orazio Baglioni. »

Cette interprétation du texte serait d'accord avec les faits de l'histoire. En effet, selon Varchi, quelques jours avant qu'on fît l'accord pour la reddition de la place, Orazio était bravement sorti du château Saint-Ange avec un compagnon d'armes, Renzo da Ceri. Ce dernier, surpris par les Impériaux, avait été fait prisonnier, tandis qu'Orazio réussissait à gagner Pérouse sain et sauf, et y ralliait bientôt un certain nombre de soldats. Or, d'autre part, nous savons, par des pièces de comptabilité irrécusables (3), que le Saint-Père sortit du fort la veille seulement de la capitulation; donc Cellini, que d'après son récit on y voit encore après le Pape, ne pouvait être parti *avec* Orazio, et il avait dû aller *rejoindre* cet officier à Pérouse.

(1) La coïncidence est trop frappante pour qu'il ne soit pas curieux de placer sous les yeux du lecteur le texte du document lui-même :

« Pro Juliano bombarderio eiusdem castri mandatur Aloysio Gaddi ut soluat eidem ducatus sex auri de camera pro eius prouisione mensis februarii presentis.

Item pro prouisione mensis martii.
» » » aprilis.
» » » maij.

« Pro Benuenuto bombarderio Castri S. Angeli de Urbe mandatur Dominico Bonnissignio ut soluat eidem ducatus sex auri de juliis X pro ducato pro eius salario et mercede duorum mensium martii proxime decursi et aprilis presentis ad rationem trium ducatorum pro quolibet mense. Datum XIV aprilis 1527.

« Pro Benuenuto bombarderio mandatur Dominico Bonnissignio ut soluat eidem ducatos sex pro sua prouisione sub data xvij januarii. » *Registre des mandats.* Voir la publication déjà citée de M. BERTOLOTTI.

(2) On remarque la différence entre les deux locutions employées dans le texte cité ci-dessus, « *con* il signor Orazio » et « *insieme con* trecento compagni ». La première ne veut pas nécessairement dire que Cellini était parti avec Orazio, mais, selon les tournures de langage habituelles à l'artiste, elle signifierait tout aussi bien, croyons-nous, qu'il était allé le rejoindre. La seconde, au contraire, n'admet qu'un sens : il partit avec les trois cents hommes.

(3) On a écrit quelquefois que pour se mettre à l'abri de la peste, le Pape et les cardinaux avaient quitté le château Saint-Ange et s'étaient retirés au Belvédère. La peste s'était bien en effet déclarée, mais par les notes d'un registre des dépenses faites au château Saint-Ange pour le Pape et pour sa maison, registre conservé aujourd'hui dans l'Archive d'État à Rome, M. Bertolotti a démontré que Clément VII ne s'était pas retiré au Belvédère. Jusqu'au 7 novembre inclusivement, les dépenses sont faites au château Saint-Ange; le 8, elles sont datées de Bracciano; le 9, de Bracciano encore, puis de Capranica. Le Pape s'était donc enfui la veille de la capitulation.

De l'ensemble de toutes ces circonstances et de la concordance des pièces de comptabilité avec les récits de la *Vita,* nous croyons pouvoir finalement conclure que c'est bien Cellini que l'on doit reconnaître dans le bombardier Benvenuto du registre des mandats.

Cet Orazio Baglioni dont Cellini parle plusieurs fois dans ses souvenirs du siége, et qu'il représente comme lui voulant beaucoup de bien : « *il quale mi voleva molto bene* », nous amène à de nouveaux rapprochements; il figure en effet, en l'année 1527, dans un document de la comptabilité pontificale comme ayant sous ses ordres un certain nombre de capitaines (1).

Au moment où cet homme de guerre ralliait son monde à Pérouse, on sait qu'un ambassadeur de la république florentine, venu à dessein dans cette ville, s'abouchait avec lui pour le mettre à la tête des troupes toscanes. Les Florentins, qui avaient profité des circonstances pour chasser les Médicis, se trouvaient à leur tour menacés, et rassemblaient en hâte des soldats de tous côtés pour les réunir aux débris des anciennes Bandes noires. La suite du récit de Cellini, comme on va le voir, concorde également avec ces détails historiques : « Le seigneur Orazio voulait me donner une compagnie; mais je n'acceptai pas alors, répondant que je désirais avant tout aller voir mon père et racheter mon exil de Florence. Ce seigneur me dit que j'avais été nommé capitaine dans l'armée des Florentins. Cela se passait en présence de ser Pier Maria di Lotto, leur envoyé, auquel il me recommanda chaudement comme étant son homme. »

Benvenuto était donc capitaine quand il se rendit peu de temps après à Florence, où il remit à son père une bonne somme d'argent qu'il avait gagnée dans son métier de soldat : « *Raccontogli tutte quelle diavolerie del sacco, e datogli una buona quantità di scudi in mano, i quali soldatescamente io mi avevo guadagnati.* »

Cependant, le vieux Giovanni Cellini, qui, n'ayant pas quitté Florence, assistait aux compétitions de partis auxquelles donnait prétexte la défense de la liberté, n'en augurait sans doute rien de bon. Quand il vit arriver son fils, il l'adjura de quitter ce métier des armes pour reprendre sa carrière d'artiste; et il l'exhorta tant et si bien, qu'il le persuada de s'éloigner de Toscane, où sévissait la peste, et d'aller à Mantoue. Obéissant aux sollicitations paternelles, Benvenuto se rendit dans cette ville, où il prit un emploi chez un orfévre milanais nommé Niccolò, qui était au service de Frédéric de Gonzague, alors marquis, plus tard duc de Mantoue (2). Jules Romain, qui exécutait à cette époque ses superbes ouvrages du palais du Té, fit grand accueil à l'orfévre, avec lequel nous avons vu qu'il s'était lié d'amitié à Rome. Cellini rapporte que Jules vivait en seigneur. Il en pouvait être ainsi, puisque, par acte du 16 février 1527, Frédéric de Gonzague avait concédé l'investiture du « Primiceriato » de Sant' Andrea à l'illustre élève de Raphaël, et lui avait en outre donné une maison auprès de cette église (3).

(1) « Pro capitaneis sub Oratio Baliono militantibus mandatur D. Dominico Bonnissignio ut soluat eisdem ducatos infrascriptos, etc. » (BERTOLOTTI.)

(2) Le marquisat de Mantoue ne fut érigé en duché qu'en l'année 1530. Frédéric II de Gonzague, cinquième marquis, fut le premier duc de Mantoue, et c'est ainsi que Cellini, écrivant ses Mémoires beaucoup plus tard, lui donne toujours ce dernier titre.

(3) *Delle arti e degli artefici di Mantova,* par Carlo D'ARCO. Mantoue, 1859.

Benvenuto fut chargé par le marquis de Mantoue de composer un reliquaire destiné à recueillir la sainte ampoule, qui, selon la tradition, avait été apportée de Terre sainte par le soldat Longinus (1). Le frère du marquis, l'illustre et généreux prélat Hercule de Gonzague, qui venait d'être créé cardinal, lui confia aussi quelques travaux.

Plusieurs accès de fièvre dont Cellini eut à souffrir le dégoûtèrent bientôt de ce nouveau séjour, et il revint à Florence. La peste, qui en six mois avait fait quarante mille victimes dans cette malheureuse ville, avait cruellement éprouvé sa famille. Son père et une de ses sœurs avaient succombé; l'autre avait perdu son mari et un enfant, puis elle s'était remariée. Son frère Cecchino survivait : de part et d'autre on s'était cru tous morts; de sorte qu'on eut bientôt encore plus de joie à retrouver les survivants que de douleur à pleurer ceux qu'on avait perdus par le terrible fléau.

La peste ravageait périodiquement la noble Italie du seizième siècle, que les guerres bouleversaient sans cesse; et cependant l'art, au milieu de tant de désastres, se maintenait avec une admirable vitalité, tant il y avait de séve exubérante et de sang généreux parmi ses adeptes. C'est ainsi que dans cette Florence toute frémissante du joug subi, jalouse de son indépendance et agitée par les factions qui devaient bientôt la perdre, Benvenuto se remit tout tranquillement au travail. Installé auprès du Marché-Neuf, il gagnait beaucoup d'argent, dit-il, à monter une quantité de joyaux, mais il regrettait Rome et ses grandes commandes d'orfévrerie. Il eut pourtant occasion de composer deux ouvrages plus intéressants, deux médailles de béret : l'une représentait *Hercule déchirant la gueule du lion,* et l'autre, *Atlas* (2). Ces deux pièces eurent la haute approbation de Michel-Ange. Le généreux artiste s'efforçait alors de mettre Florence en état de défense; mais son patriotisme, contrecarré sans cesse par les fluctuations des partis et par leurs jalousies, ne devait pas empêcher la catastrophe prochaine, à laquelle Cellini n'assista pas. Sollicité à plusieurs reprises de venir reprendre son service auprès du Pape, l'orfévre finit par céder.

C'est au mois d'août de l'année 1530 que les patriotes florentins, trahis par celui-là même qu'ils avaient mis à la tête de leurs troupes, Malatesta Baglioni (3), durent ouvrir les portes de la ville, après avoir perdu, au cours d'un siége meurtrier qui dura dix mois, huit mille citoyens et quatorze mille soldats étrangers (4).

On supposait que Cellini avait quitté Florence peu de temps avant son investissement, et qu'il n'était arrivé à Rome qu'en l'année 1530. Mais une pièce de comptabilité établit qu'il avait déjà pris son service à la Monnaie pontificale dès le mois de juin 1529. Cette note, relevée par M. Bertolotti, est un ordre de verser à l'artiste un premier payement de six ducats d'or pour sa provision d'un mois devant finir le 17 juillet de ladite année (5). En rapprochant cette indication du texte de la *Vita,* on doit même

(1) Voir plus loin, DEUXIÈME PARTIE, la notice relative à cet ouvrage.

(2) Voir à la DEUXIÈME PARTIE.

(3) Ce Malatesta était le frère d'Orazio dont nous avons parlé plus haut, et qui mourut le 22 mai 1528.

(4) Voir *Tavole cronologiche e sincrone della storia Fiorentina,* compilate da Alfredo REUMONT. Florence, 1841.

(5) « ...Solui et numerari faciatis Benuenuto Johannis Cellini stamparum Zecchae almae urbis magistro

conclure que Benvenuto était à Rome quelque temps avant le 17 juin, jour où commença son service, d'après le registre des mandats (1). Les Mémoires nous font connaître en effet qu'arrivé à Rome, il fut dix jours sans voir le Pape; que lorsqu'il se présenta au Souverain Pontife, il se confessa d'un péché dont il lui fallut faire pénitence, et qu'après cela seulement il put reprendre son service comme orfévre pontifical. Alors le Pape lui commanda un bouton de pluvial et, malgré les intrigues de Baccio Bandinelli, lui donna la charge de graveur de la Monnaie. On peut donc conclure de là qu'il fut de retour à Rome au plus tard vers les premiers jours de mai 1529, c'est-à-dire environ six mois avant le siége de Florence, qui commença le 24 octobre de cette année, pour durer jusqu'au 10 août de l'année suivante.

Aux derniers temps du siége du fort Saint-Ange, Cellini avait été chargé d'une triste besogne que lui imposa en quelque sorte sa profession d'orfévre. Le Pape, à bout de ressources et jugeant nécessaire, avant de capituler, de mettre en sûreté les précieux joyaux de la chambre apostolique, sur lesquels les barbares qui venaient de mettre Rome à sac n'eussent que trop volontiers fait main basse, prit le douloureux parti de faire démonter toutes les pierreries et de fondre l'or des tiares. Ainsi s'anéantirent dans le creuset de Cellini nombre d'œuvres d'art sans doute du plus haut intérêt, si l'on songe au talent et au goût qu'avaient dû mettre au service d'un Léon X les habiles orfévres de la plus brillante période de la Renaissance, et si l'on se souvient que plusieurs d'entre eux avaient travaillé sur les dessins de Raphaël (2). De même furent probablement transformés en lingots d'inappréciables vestiges des âges passés. Et par une bizarrerie du destin, c'est le nom du plus fameux, sinon du premier des orfévres, qu'il faut associer à un acte de vandalisme aussi déplorable. Benvenuto ne pouvait d'ailleurs qu'obéir; et après avoir accompli cette triste besogne, il remit fidèlement toutes les pierreries ainsi que les lingots qu'avait produits la fonte. Clément VII ordonna qu'on lui comptât vingt-cinq écus; mais le Pontife étant parti secrètement la veille de la capitulation, il n'en fut rien fait (3).

A ce propos, on a quelquefois porté sur Cellini un jugement d'une extrême sévérité, en l'accusant d'avoir abusé de la confiance du Pape et de s'être approprié une partie du précieux métal. Voici le fait, réduit à ses véritables proportions; on verra qu'il est loin de présenter le caractère odieux de l'abus de confiance.

Ne recevant pas les vingt-cinq écus que Clément VII lui avait accordés comme salaire de son travail, l'artiste craignit de demeurer sans ressources, et alors seulement l'idée lui vint de laver les cendres de son fourneau : il y trouva une livre et demie d'or, en grains aussi fins que du millet, dont il fit le change à la Monnaie de Pérouse, qui lui compta cent quarante ducats. Bientôt après, nommé capitaine, il se trouva dans

duc. sex auri de camera de juliis x pro quolibet ducato pro sua prouisione unius mensis, xvij praesentis mensis finiendi... Dat. Romae in Camera apostolica die viij iulii 1529, etc. » — Registre des mandats de 1529 à 1531, f. 5. (BERTOLOTTI.)

(1) Ceci est d'autre part confirmé par ces mots du *Traité de l'orfévrerie :* « Les premières monnaies que j'exécutai, ce fut à Rome pour le pape Clément VII, qui me fit rappeler de Florence dix-huit mois après le grand sac de Rome par Monseigneur de Bourbon. » Édition Carlo MILANESI, p. 109.

(2) Voir *Raphaël,* par M. Eugène MUNTZ. — (3) Voir page 18, note 3.

une meilleure situation d'argent qu'il ne l'avait espéré, et put, comme nous l'avons dit, venir en aide à sa famille dès son arrivée à Florence. Telle est la faute dont il vint spontanément se confesser au Pape, en protestant toujours avoir eu l'intention de restituer ce qu'il avait ainsi perçu. Non-seulement le coupable fut absous, mais le Saint-Père fut plus qu'indulgent, car, après lui avoir pardonné avec bonté, il lui fit cadeau de la somme, en exprimant même le regret qu'elle n'eût pas été plus importante.

A son retour à Rome, et avant d'aller voir le Pape, Cellini s'était mis au travail chez un orfévre nommé Raffaello del Moro, qu'il représente comme « un vieillard de beaucoup de réputation dans son art et fort homme de bien ». Les registres de la Trésorerie secrète montrent que, dès l'année 1525, cet orfévre avait fourni un certain nombre de joyaux destinés à être donnés en présent par le Pape à divers grands personnages (1).

Le riche travail que, malgré les influences de son entourage, Clément VII avait voulu confier à Cellini, ce fameux bouton de chape dont il a été si souvent parlé, exposa celui qui l'avait obtenu aux ardentes compétitions de plusieurs autres orfévres.

Pompeo, l'un d'entre eux, était un rival d'autant plus dangereux que, selon l'auteur de la *Vita,* il était attaché par des liens de parenté au premier camérier du Pape, lequel avait nom Trajano Alicorno. Ce personnage figure sur les registres des mandats, où l'on voit qu'il était Milanais, qu'il remplit les fonctions de notaire, de secrétaire, de camérier, et que, vivant dans la familiarité du Pontife, il en reçut de nombreux bénéfices. Il était donc en bonne situation pour protéger son parent Pompeo. Quant à celui-ci, c'était, sans aucun doute, un artiste de mérite, puisqu'il fut chargé plusieurs fois par Clément VII d'exécuter des vases sacrés d'une certaine importance. Par les documents de comptabilité, on apprend qu'il se livrait à un autre négoce : il avait la fourniture des toiles et étoffes de la garde-robe pontificale (2). Enfin, il remplissait l'emploi de *pesatore* à la Monnaie. C'était donc un homme bien en cour, comme le représente Cellini. Le *motu proprio* du Saint-Père lui conférant cette charge à la date du 7 janvier 1527, révèle que son nom de famille était De Capitaneis. Il montre, par les termes élogieux dans lesquels il est rédigé, le cas que Clément VII faisait de Pompeo (3).

Benvenuto, lui aussi, était en grande faveur auprès du Pape, qui s'était montré très-satisfait de son bouton de pluvial, et qui, en lui confiant d'autres travaux d'orfévrerie, continuait à le charger de graver les coins de ses médailles et de ses monnaies. Bien que le *peseur* eût le même traitement que le *graveur,* ainsi qu'on le voit par le registre des mandats, la fonction de Cellini, en raison de son caractère artistique, primait celle de son rival et devait à cet égard flatter sa vanité. Sa réputation grandissait, tout

---

(1) C'est lui notamment qui avait exécuté des objets d'orfévrerie offerts par le Saint-Père à l'épouse de Zanobie de' Medici, au cardinal Trivulzio, au duc d'Atri. (BERTOLOTTI.)

(2) BERTOLOTTI.

(3) Ce long document est ainsi adressé : « Dilecto filio Pompeio de Capitaneis laïco Mediolanensi Zecche alme urbis ponderatori. » En voici les premières lignes : « CLEMENS P. P. vij. Dilecte fili, salutem et apostolicam benedictionem. Laudabilia tue probitatis et uirtutum merita, super quibus apud nos fide digno commendaris testimonio, nos inducunt ut te specialibus fauoribus et gratiis prosequamur..., etc. » — (BERTOLOTTI.)

paraissait lui sourire ; mais son humeur emportée devait bientôt lui susciter de nouvelles aventures.

Le jeune duc Alexandre de Médicis, ce neveu de Clément VII qui, par l'accord du Pape et de l'Empereur, allait bientôt être placé à la tête du gouvernement de Florence, et auquel était réservée la main de Marguerite d'Autriche, fille naturelle de Charles-Quint et de Marguerite Vangest, n'avait pas encore quitté Rome à cette époque (1). Il avait à sa solde une troupe composée de soldats des anciennes Bandes noires de Jean de Médicis, et parmi ces soldats se trouvait Francesco, frère de Cellini, que l'auteur de la *Vita* appelle familièrement Cecchino (2). Dans l'armée, il était connu sous le nom de Cecchino del Piffero, en souvenir sans doute du talent de son père comme joueur de fifre.

Cecchino s'étant un jour rué sur le guet, qui dans une rixe avait tué un de ses jeunes compagnons d'armes, fut lui-même blessé mortellement et expira quelques heures après. La profonde douleur qu'en ressentit Benvenuto se traduisit bientôt en une soif de vengeance qui ne lui laissait plus de repos. Il est impossible de donner une peinture plus saisissante de cette sauvage passion que celle qu'il en fait lui-même :

« Je travaillais sans trêve à terminer cet ouvrage d'or du pape Clément. Impatient de le posséder, le Pape me faisait appeler deux ou trois fois par semaine pour le voir, et il y prenait chaque fois plus de plaisir. A plusieurs reprises il m'adressa des reproches, me grondant presque de la grande tristesse que je gardais de la mort de mon frère. Une fois entre autres, m'ayant vu plus abattu et plus pâle que de raison, il me dit : « Benvenuto, je n'imaginais pas que tu fusses devenu fou. As-tu donc vécu jusqu'à « présent sans savoir qu'à la mort il n'est point de remède? Il semble en vérité que tu « cours toi-même après elle. » Après avoir quitté le Pape, je continuai mon ouvrage et les coins de la Monnaie. Comme un amoureux fait les doux yeux à sa belle, je m'étais mis à suivre sans cesse du regard cet archer meurtrier de mon frère. Celui-ci, qui avait été autrefois chevau-léger, était entré au service du bargello comme caporal des archers. Ce qui augmentait encore mon courroux, c'est qu'il se vantait de son action en disant : « Sans moi, qui ai tué ce brave jeune homme, bientôt, à lui tout seul, il nous « aurait, à notre grand dam, mis tous en fuite. » Cette passion de le voir si souvent m'ôtait le sommeil et l'appétit; elle me conduisait dans la mauvaise voie, et je m'en rendais compte. Pourtant, sans me soucier de ce que cette entreprise avait de lâche et

(1) Alexandre, qui était alors duc de Penna, n'entra dans Florence que le 5 juin 1531; le lendemain, il fut proclamé chef de la République en présence de l'ambassadeur de l'Empereur. L'année suivante, on le trouve à Bologne avec le Pape et l'Empereur ; en février 1533, il accompagne celui-ci de Bologne à Gênes, et le 16 avril de la même année, sa fiancée, Marguerite d'Autriche, arrive à son tour à Florence, où elle ne fait que passer pour se rendre à Naples. Le mariage ne fut célébré qu'en février 1536, dans cette ville, lorsque Alexandre alla saluer l'Empereur, qui revenait de Tunis, et la jeune épouse ne vint définitivement à Florence que le 31 mai suivant. Elle avait à peine quatorze ans, et elle n'en comptait que huit lorsqu'elle fut fiancée en 1530. Cette princesse était prédestinée à s'allier aux familles des Papes. Veuve d'Alexandre de Médicis, neveu de Clément VII, elle épousa en effet le petit-fils de Paul III, Octave Farnèse, déjà préfet de Rome, bien qu'à peine âgé de quinze ans, et plus tard second duc de Parme. Cellini était en prison au fort Saint-Ange lorsque Marguerite d'Autriche vint à Rome en 1538 pour son second mariage.

(2) Cecchino est un diminutif de Francesco.

de blâmable, un soir je résolus de mettre un terme à mes tourments. Cet homme demeurait près d'un endroit appelé la Tour Sanglante *(Torre Sanguigna)*, juste à côté d'une maison où logeait une courtisane des plus en vogue à Rome, et qu'on appelait la signora Antea. Il était un peu plus de vingt-quatre heures (1); cet archer, qui avait dîné, se tenait sur le pas de sa porte, l'épée à la main. Je l'accostai dextrement, armé d'un poignard grand comme un couteau de chasse, et je lui en assénai un coup d'arrière-main, pensant lui séparer net la tête du col; mais il se retourna si rapidement, qu'il fut frappé à la pointe de l'épaule, dont l'os fut brisé. La douleur fut tellement vive qu'il se leva et s'enfuit en laissant tomber son épée. Je le poursuivis, l'atteignis en quatre pas, et levai de nouveau le poignard sur sa tête; alors il l'inclina tant, que cette fois l'arme lui atteignit l'os du cou et la nuque. Elle entra si profondément, que malgré tous mes efforts je ne pus parvenir à l'en arracher. Quatre soldats, l'épée à la main, sortirent de la maison d'Antea, et je fus forcé de dégaîner pour me défendre. »

Le meurtrier s'empressa de se réfugier chez le duc Alexandre, dont il venait ainsi de venger un des soldats. Le duc lui dit de ne rien craindre et de se remettre au travail.

« Il se passa plus de huit jours, reprend Cellini, sans que le Pape me fît appeler selon son habitude. Enfin il m'envoya chercher par ce gentilhomme bolonais, un de ses camériers, dont j'ai déjà parlé. Celui-ci, très-discrètement, me fit entendre que le Pape savait tout, mais que Sa Sainteté me voulant beaucoup de bien, je devais m'appliquer à mon travail et me tenir tranquille. Le Pape, quand je fus en sa présence, me lança du coin de l'œil un regard terrible. Puis, ayant examiné mon ouvrage, il commença à se rasséréner; il m'en fit compliment, me disant que j'avais fait beaucoup de besogne en bien peu de temps. Enfin, me regardant en face, il ajouta : « Puisque te voilà guéri, « Benvenuto, songe à vivre. » Je compris, et je lui répondis que je le ferais. »

Cette remontrance fut la seule punition du coupable, qui un peu plus tard fut nommé massier du Pape, et dispensé en même temps du service afférent à cette charge. Mais son caractère intraitable mettra la bienveillance de Clément VII à trop d'épreuves et finira par la lasser.

Le « bargello » ou chef de la police, commandant à ces hommes du guet contre lesquels Cecchino s'était battu, est nommé Maffio dans le texte des Mémoires. Précisément pendant les années 1529 et 1530, l'office de bargello était rempli par un Maffeo di Giovanni, ainsi que le constatent les registres des mandats de ces deux années (2). Dans son *Histoire de Florence* (3), Varchi fait mention de la mort du frère de Benvenuto, dont il parle comme d'un valeureux soldat. Voici ce qu'il dit du jeune compagnon d'armes tué par les sbires, et de Cecchino, qui périt à son tour en voulant le venger :

« Bertino (4), tout jeune homme à sa première barbe, était élève de Francesco, autrement dit Cecchino del Piffero, frère de Benvenuto Cellini, orfévre de très-grande renommée en ce temps et de plus grande espérance encore. Ce Cecchino, accoutumé

(1) C'était par conséquent à la tombée de la nuit. Voir page 11, note 1.

(2) BERTOLOTTI.

(3) Benedetto VARCHI, *Storia Fiorentina*, l. XI. La première édition de cet ouvrage a paru en 1721 avec la fausse indication de Cologne.

(4) Bertino Aldobrandini.

à vivre dans les Bandes noires, et n'ayant jamais connu la peur, fut tué dans les Banques par les sbires du bargello, tandis qu'il voulait, avec beaucoup de courage, mais avec peu de prudence, seul les combattre tous. » Ce récit confirme en quelques mots celui de la *Vita*.

Quelques monnaies fausses frappées avec les coins gravés par Cellini s'étant répandues dans Rome, on fit planer sur lui des soupçons. Le Pape, malgré sa répugnance à les admettre, consentit néanmoins un instant à laisser surveiller son graveur. Mais les vrais coupables furent bientôt découverts. Les Mémoires disent que c'étaient deux ouvriers de la Monnaie, dont l'un, ayant nom Ceseri Maccheroni, citoyen romain, fut pendu en face de l'hôtel des Monnaies, tandis que son complice fut condamné aux galères. M. Bertolotti a retrouvé dans les Archives d'État à Rome (1) l'instruction de cette affaire, qui commença le 11 avril 1532 et se termina le 2 mai. On y voit que le principal coupable, appelé en effet *Cesare Maccaroni,* Romain, déclare être entré au service de la Monnaie à l'époque du sac de Rome. Deux fois il subit la torture et fit des aveux complets. Son complice, employé à la frappe *(coniatore),* était un autre Romain, Raffaele di Domenico. Cellini désigne Jacopo Balducci, directeur de la Monnaie, comme ayant cherché à tourner sur lui les soupçons du Pape. Les livres de comptabilité montrent que la charge de directeur de la Monnaie était occupée depuis 1529 par ce personnage, dont il est aussi question dans les *Lettere pittoriche*.

L'exactitude de cet épisode des faux monnayeurs est donc, elle aussi, démontrée avec toute la précision possible par des documents irrécusables.

Le Pape, qui au mois de décembre 1532 s'était rencontré à Bologne avec Charles-Quint et avec le duc Alexandre, auquel nous avons vu qu'on destinait la main de Marguerite d'Autriche, fille naturelle de l'Empereur (2), allait l'année suivante (3) se rendre à Marseille à l'occasion du mariage de Catherine de Médicis, fiancée au Dauphin Henri, fils de François I[er]. C'était allier en peu de temps sa maison aux deux grandes couronnes rivales. Clément VII songeant au présent que selon l'usage il offrirait au Roi de France, chargea deux orfévres de lui dessiner un projet de monture pour une corne de licorne. Cellini se trouva cette fois en concurrence avec l'orfévre Tobia, dont le dessin fut adopté.

D'après le récit de la *Vita,* ce nouveau venu était un faux monnayeur, arrêté à Parme, condamné au gibet et au feu, et qui avait échappé au supplice grâce à l'intervention du cardinal Salviati. Ce prélat était alors légat à Parme ; on lui représenta que Tobia était un orfévre du premier mérite. Se souvenant sans doute de plusieurs circonstances dans lesquelles Benvenuto s'était montré plein de hauteur à son égard, le cardinal fit surseoir à l'exécution et demanda la grâce du coupable, que le Pape prit à son service.

Tobia n'était pas Milanais, comme le dit Cellini, car les pièces de comptabilité (4) constatent qu'il était né à Camerino ; mais il pouvait avoir travaillé chez les orfévres de Milan ; et l'on voit qu'il entretenait des relations avec cette ville, puisque en 1542 il

(1) *Lib. Costitutorum.* — (2) Voir page 23, note 1. — (3) Octobre 1533.
(4) *Registro mandati, Depositeria generale, Tesoreria secreta.* Années 1537 à 1546. (BERTOLOTTI.)

en faisait venir des pièces de cristal de roche pour un tabernacle destiné à la procession du Saint-Sacrement. Dès 1537, Tobia était chargé de ciseler la rose d'or; en 1541, il exécutait une petite table de corail pour l'usage de Sa Sainteté; en 1546, il avait à composer un *Apôtre* d'argent. Ces indications démontrent clairement qu'il n'avait pas trompé l'attente du cardinal Salviati ni celle du Pape, et qu'il fut un homme habile dans son art.

D'après le récit de la *Vita,* Clément VII, à l'instigation de Trajano poussé lui-même par Pompeo, aurait retiré l'emploi de maître de la Monnaie à Cellini, afin que celui-ci se consacrât entièrement à un calice qu'il tardait à terminer, et il aurait donné cette charge à un jeune homme de Pérouse surnommé Fajiuolo. Pompeo, qui devait payer chèrement son zèle à se montrer en toute circonstance désagréable à son rival, aurait été chargé d'annoncer cette nouvelle au disgracié. On avait généralement supposé que c'était en 1532 ou en 1533 que Cellini avait cessé d'être employé à la Monnaie. Le registre des mandats rectifie cette erreur (1). Son dernier payement a été ordonnancé le 2 janvier 1534, pour un mois ayant commencé le 17 décembre 1533 et devant finir le 17 janvier 1534 (2). La décision de Clément VII avait donc été prise le premier jour de l'année qui fut la dernière de son pontificat, puisqu'il mourut huit mois après, en septembre. Quant à Pompeo, qui alla porter ce singulier compliment de bonne année à son ennemi, nous verrons comment il ne survivra que de quelques jours au Souverain Pontife. Cellini répondit au messager de mauvais augure que cela était fort bien, mais que le Saint-Père serait mal servi pour ses monnaies. Il n'en dut cependant pas être ainsi. L'artiste congédié nous a désigné comme son successeur ce jeune homme de Pérouse, surnommé Fajiuolo; mais Clément VII, peut-être même en raison de la réponse de Benvenuto, qui avait dû lui être rapportée par Pompeo, eut la prudence d'attacher en même temps au service de sa Monnaie l'illustre joaillier, graveur de cristaux et de pierres fines, Giovanni Bernardi da Castel Bolognese. Si Benvenuto s'abstient en cette circonstance de parler de cet artiste, ce n'est point qu'il ne lui rendît justice, puisque, et à plusieurs reprises, il fait de son talent les éloges les plus mérités. Quant au jeune homme de Pérouse ayant le surnom de Fajiuolo, on avait supposé que ce pouvait être un orfévre nommé Girolamo Fajiuoli, mentionné par Vasari parmi les graveurs en pierre dure. Mais cet artiste était de Bologne, et non de Pérouse, comme l'avait déjà fait remarquer Tassi. Le *motu proprio* fait connaître le véritable nom du nouvel employé de la Monnaie; il s'appelait Tommaso, et il était bien de Pérouse, comme l'avait écrit Cellini; mais de son surnom il n'est point question dans l'acte (3). Giovanni Bernardi et Tommaso touchèrent ensemble leur

(1) Bertolotti.

(2) « ...Mandamus quatenus ex dictis pecuniis soluatis D. Benuenuto impressori zecchae almae urbis scut. sex de juliis x pro scuto pro ejus prouisione unius mensis incepti die xvij mensis decembris proxime decursi 1533, et ut sequitur finiendi. Quos sic solutos in computis uestris admitti faciemus. Datum Romae in camera apostolica die ij mensis januarii MDXXXIIij, Pont., etc., anno XI. » *Registro mandati,* 1530-1534, fol. 200.

(3) Voici un extrait de cette pièce : « Cupientes dilectos filios Joannem Bernardum de Castro bononiensi et Thomam perusinum lapidum preciosorum et stamparum sculptores specialibus fauoribus et gratiis prosequi, ipsos, de quorum fide, probitate, diligentia ac in premissis experientia plurimum in Domino

premier mois de traitement le 3 mars; leur émolument se montait à la somme de six florins, qu'ils devaient se partager entre eux (1).

Un jour, dans une discussion avec un courtier en pierreries qui l'avait provoqué sans bonnes raisons, Cellini, qui s'était d'abord montré conciliant, contrairement à son naturel, finit par perdre patience et envoya un paquet de boue au visage de son adversaire. Par malheur, une pierre s'y trouvait, qui faillit tuer cet homme : la blessure fut pourtant sans gravité; mais au premier moment on crut mort celui qui était seulement évanoui. Peu s'en fallut que Cellini ne fût pendu sur l'heure par la faute de son rival Pompeo, lequel était allé en toute hâte dire au Pape qu'il venait à l'instant même de voir de ses propres yeux Benvenuto tuer Tobia. Était-ce simple méprise? Cette fois, la colère du Pape fut extrême; mais grâce à l'assistance de quelques amis, l'artiste menacé put s'y soustraire à temps et se réfugier à Naples, où il fut accueilli par le vice-roi, Pedro Alvarez de Toledo (2), cet illustre homme d'État, surnommé le Grand Vice-Roi, dont la fille Éléonora devait devenir un jour la première grande-duchesse de Toscane par son mariage avec Cosme Ier.

Le séjour de Benvenuto à Naples ne fut que de courte durée, car l'erreur fut bientôt reconnue. Le Pape ayant envoyé chez Tobia, on trouva celui-ci fort tranquille à son travail et ne sachant même pas ce qui s'était passé. Quand le Saint-Père en fut informé, il dit à Pompeo : « Tu es un malheureux, car je te proteste que tu as excité un serpent qui te mordra, et cela comme tu le mérites. » C'était prophétiser juste.

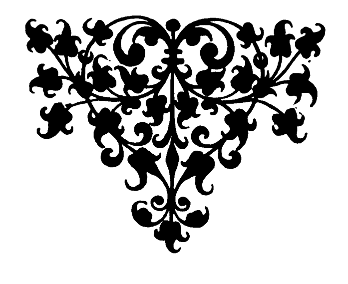
Lorsque Clément VII fut atteint de la maladie à laquelle il devait bientôt succomber, Pompeo, sentant qu'il allait perdre son protecteur, dont les médecins désespéraient déjà, crut prudent de se débarrasser à temps de celui dont il redoutait à bon droit la vengeance. « Mon adversaire ayant peur de moi, écrit Cellini, chargea des soldats napolitains de me faire ce qu'il craignait que je lui fisse, et j'eus grand'peine alors à défendre ma pauvre vie. » Clément VII mourut le 25 septembre 1534.

---

confidimus, sculptores siue fabricatores stamparum siue cudium pro cudendis monetis zeche alme urbis nostre cum salariis et emolumentis solitis et consuetis ad nostrum et sedis apostolicae beneplacitum facimus et deputamus... Placet motu proprio, etc. » *Registro mandati,* 1530 à 1534, fog. 212.

(1) Bien que Tommaso soit ensuite inscrit seul sur le registre, il est probable qu'il venait toucher pour lui-même et pour Giovanni Bernardi. Le nom de Tommaso disparaît en 1538; celui de Giovanni figure de nouveau, et régulièrement, de 1541 à 1545. (BERTOLOTTI.) — A Tommaso succéda Leone Leoni, qui fut aussi graveur à la Monnaie pontificale de l'année 1538 au mois de mars 1540. (G. MILANESI, notes à VASARI, t. VII, p. 536.)

(2) Pedro Alvarez de Toledo, marquis de Villafranca, qui fut créé vice-roi de Naples en 1532 et gouverna cet État avec sagesse pendant vingt ans, était l'oncle du célèbre duc d'Albe, Ferdinand Alvarez de Toledo, gouverneur des Pays-Bas sous Philippe II.



CHAPITRE TROISIÈME

Meurtre de Pompeo. — Avénement de Paul III. — Paix avec le frère de Pompeo. — Voyage à Venise. — Court séjour à Florence. — Le texte du sauf-conduit pontifical. — Retour à Rome. — Tentative d'arrestation. — Le coupable obtient la rémission du crime à la fête d'août, en raison d'une antique coutume. — La compagnie des *Tisons*. — L'artiste présente à Charles-Quint la couverture d'un missel. — Premier voyage en France. — Nombreux travaux à Rome. — Procès avec Jérolimo le Pérugin, et fausse dénonciation de la part de celui-ci. — Arrestation et interrogatoire de Benvenuto. — Nouveaux documents confirmant l'exactitude de ses récits. — Les cachots du château Saint-Ange. — Évasion. — Lettres d'Annibal Caro et de Luigi Alamanni.



DANS les jours un peu troublés qui suivirent la mort du Pape, chacun dans Rome circulait en armes. Par un coup du destin, Cellini et Pompeo se rencontrèrent. Ce dernier, entouré d'une escorte et se croyant en sûreté, commit peut-être l'imprudence de narguer son adversaire. Toujours est-il que l'irascible Florentin, interprétant ses regards dans ce sens, fondit sur lui et le tua. Le coup fut si rapide, que ceux qui accompagnaient Pompeo n'eurent pas même le temps de faire un mouvement pour le défendre.

On se tromperait en supposant que ce nouveau meurtre dut aliéner à Cellini la bienveillance de ses amis et de ses protecteurs. Chacun, au contraire, s'efforça tout d'abord de le mettre hors des atteintes du guet; plusieurs de ses confrères orfévres allèrent jusqu'à le féliciter; du moins, l'artiste l'assure : « car il leur paraissait, dit-il, que Pompeo m'avait trop méchamment persécuté, et ils s'étonnaient que je l'eusse si longtemps souffert ». Des éloges à la patience et à la modération de Cellini après cet audacieux homicide, voilà une assertion qui paraît quelque peu hasardée.

Les cardinaux Cornaro et Hippolyte de Médicis, dès qu'ils furent informés de l'aventure, auraient les premiers rivalisé de zèle en faveur du coupable; et nous allons voir par les documents d'archives que quelque chose de semblable dut en effet se passer. Le cardinal Cornaro aurait dit : « J'entends le défendre et le protéger, et qui agirait contre lui, agirait contre moi. » C'est ce que prétend l'auteur de la *Vita*. Quant au cardinal de Médicis, son attitude en cette affaire n'aurait rien de contraire à ce que l'histoire nous apprend de l'humeur de ce prélat, fils de Julien de Médicis et neveu de Léon X. Créé cardinal à l'âge de dix-huit ans, il était plutôt fait pour le métier des armes, et il ne manqua jamais une occasion de guerroyer. Hippolyte jalousait son cousin Alexandre, qu'il eût volontiers supplanté à Florence, sans regarder aux moyens; et il devait être indulgent pour ceux qui savent se débarrasser hardiment de leurs rivaux, car lui-même peut-être méditait déjà un coup semblable. Si l'on en croit Varchi, l'année qui suivit la mort de Clément VII, par la volonté duquel la Toscane avait été donnée à Alexandre, le cardinal de Médicis aurait conspiré avec Giambattista Cibo, archevêque de Marseille,

la perte de son cousin. Le duc étant alors assidu auprès de Ricciarda Malaspina, femme de Lorenzo Cibo, marquis de Massa, les deux conjurés avaient imaginé d'apporter auprès du lit de cette dame un tonneau de poudre, et d'y mettre le feu lorsque les amants seraient réunis. Le complot fut découvert, et quelque temps après Hippolyte de Médicis mourait à Itri, empoisonné, dit-on, par ordre d'Alexandre.

D'ailleurs admirablement doué sous le rapport des qualités de l'esprit, le cardinal s'était toujours plu à s'entourer de savants et d'artistes, auxquels il ne ménageait pas son appui. Naturellement, dans la circonstance, il ne pouvait voir dans Cellini que l'orfévre de talent, et il devait avant tout s'attacher à le défendre.

Pourtant il y avait des lois contre les meurtriers, et la procédure d'enquête commença immédiatement. Les documents de cette procédure, conservés dans les Archives de Rome, confirment d'un bout à l'autre le récit des Mémoires. Ils nous apprennent que c'est le neuvième jour après la mort de Clément VII qu'avait eu lieu l'homicide. Dans le registre renfermant l'ordre d'enquête contre « *Benuenutum aurificem* », — la pièce est rédigée en latin, — on lit « que le 26 du mois de septembre dernier, poussé par on ne sait quel esprit, si ce n'est l'esprit diabolique, audacieusement et pesamment armé d'une cotte de mailles et d'un poignard, il accosta maître Pompeo, orfévre de notre Sérénissime Seigneur, auprès de la Clavica (1) de Sainte-Lucie, ou autre lieu à indiquer plus exactement; qu'il le frappa de plusieurs coups de poignard, desquelles blessures celui-ci, sur l'heure ou à peu près, cessa de voir cette lumière du jour et mourut contrairement aux bonnes et louables mœurs; ce pourquoi le coupable a irrémissiblement encouru, selon les lois, la peine du dernier supplice (2). »

On remarquera que Cellini dit avoir frappé Pompeo de deux coups de poignard, que son ennemi tomba mort aussitôt, et que cet événement eut lieu dans un endroit appelé *la Chiavica*. Le document authentique que nous venons de traduire du latin dit : « *apud Clauicam Sancte Lucie* ». La concordance est précise, jusqu'aux détails, entre le texte de la *Vita* et celui du premier acte de procédure.

Dans le même registre des enquêtes, on trouve, à n'en pas douter, un premier effet de la protection du cardinal de Médicis, puisque, à la date du 8 octobre 1534, on y lit que le coupable a un sauf-conduit : « *Habet salvaconductum camerarii et domini gubernatoris.* » Il paraît que la peine capitale n'était pas irrémissible autant que l'affirmait l'instrument de procédure, puisque dès le début les poursuites se trouvèrent suspendues.

Restait à savoir ce que le nouveau Pape penserait de l'aventure, et, en attendant l'élection par le Sacré Collége, le coupable se tenait coi.

Le 13 octobre 1534, le cardinal Alexandre Farnèse fut élu. A un Pape timide, froid, irrésolu, succédait un Pape rempli d'énergie, mais véhément et emporté, incapable de pardonner la rébellion et encore moins l'injure. On pouvait donc prévoir qu'il ne supporterait pas avec la même patience que son prédécesseur les humeurs fantasques d'un orfévre, et que celui-ci devrait plier ou s'attendre à être brisé.

De Paul III, au lendemain de son avénement, un ambassadeur de la Sérénissime République de Venise a tracé en quelques lignes le portrait le plus saisissant : « La

(1) Nom d'une sorte de carrefour. — (2) *Liber Investigationum,* ann. 1534, fol. 197. (BERTOLOTTI.)

nature de Sa Sainteté est toute pleine de colère, et son âge avancé (il a soixante-huit ans), loin de la rendre plus calme, semble l'avoir accrue au niveau de son autorité et de son pouvoir. Ce Pape est Romain de naissance, d'un esprit des plus osés; il se promet beaucoup, pèse et considère les injures qui lui sont faites, et a l'ardent désir de faire grands tous ses neveux (1)... »

Nous avons cru devoir relever ce jugement parce qu'il concorde d'une manière frappante avec ce que dira plus tard Cellini, qui devait trouver un maître terrible jusqu'à la cruauté dans ce Pontife, irascible au point qu'il mourra d'un accès de colère causé par l'insubordination d'un membre de sa famille! Le premier mouvement de Paul III fut pourtant favorable au meurtrier de Pompeo. Voici ce que rapportent les Mémoires : « Peu de jours après, le cardinal Farnèse fut élu Pape. Dès qu'il eut mis ordre aux affaires les plus importantes, il s'enquit de moi, disant qu'il ne voulait pas qu'un autre lui fît ses monnaies. Un certain gentilhomme, nommé messer Latino Juvenale, qui était des familiers de Sa Sainteté, lui dit que je me cachais en raison d'un homicide que j'avais commis sur la personne du Milanais Pompeo, et il exposa ma cause le plus favorablement possible. Le Pape reprit : « J'ignorais la mort de Pompeo, mais « je connais parfaitement les griefs de Benvenuto. Qu'on lui fasse donc sur l'heure un « sauf-conduit, avec lequel il puisse être en sûreté. » Un favori du Pape, messer Ambrogio, qui était Milanais et grand ami de Pompeo, se trouvait présent : « Aux « premiers jours de votre papauté, dit-il, ce serait d'un fâcheux effet d'accorder des « grâces de ce genre. » Le Pape se retournant, répondit : « Vous ne pouvez juger de « ces choses comme moi. Sachez que les hommes uniques dans leur profession comme « Benvenuto, ne doivent pas être soumis aux lois; et lui à plus forte raison, dont je « connais les griefs. » Il me fit donc expédier le sauf-conduit, et je commençai dès lors à le servir, étant auprès de lui en grande faveur. »

Que le Pape ait tenu textuellement le langage que lui prête Cellini, il est permis d'en douter. Mais qu'il ait couvert le meurtrier et lui ait donné un nouveau sauf-conduit, on en a aujourd'hui la preuve certaine par des documents authentiques.

Un premier arrangement nécessaire à la procédure fut conclu entre l'homicide et le frère de la victime; et il est à noter que cet acte porte la date du 17 octobre, c'est-à-dire qu'il suivit de quatorze jours l'avénement de Paul III. Cellini avait donc raison d'écrire que le Pape s'occupa de lui dès qu'il eut vaqué aux affaires les plus urgentes de l'État. Si le premier sauf-conduit, obtenu du gouverneur durant l'interrègne, avait été l'œuvre du cardinal de Médicis ou du cardinal Cornaro, l'acte du 17 octobre indique bien les intentions personnelles du nouveau Pontife. Ce document, écrit en latin, nous paraît assez curieux pour mériter d'être traduit :

« *INSTRUMENT DE PAIX pour maître Benvenuto, fils de Giovanni Cellini, orfévre, contre le fisc.*

« Au nom de Dieu, amen! L'an de la nativité de Notre-Seigneur quinze cent trente-quatre, septième indiction, et dix-septième jour du mois d'octobre. Au temps où notre Saint Seigneur

(1) Voir Armand BASCHET, *la Diplomatie vénitienne : les Princes de l'Europe au seizième siècle.* — Henri Plon, 1862.

Paul troisième, Pape par la divine Providence, a pris la tiare du souverain apostolat. En présence de nous, notaire public, et des témoins ci-dessous désignés, pour ce spécialement appelés et mandés, a comparu personnellement maître Lodovico de Capitaneis, citoyen milanais, comme frère de feu Pompeo de Capitaneis, tué dans la ville par Benvenuto, fils de maître Giovanni Cellini, de Florence; et là, de son propre mouvement, pour la grâce et l'amour de Dieu; et aussi en présence de très-révérend prêtre messer Giovanni de Gaddis, clerc de la chambre apostolique, il a fait la paix et donné rémission générale dudit homicide et de toutes injures qui en sont la conséquence, à Benvenuto, celui-ci d'ailleurs absent, ainsi qu'au susdit révérend messer Giovanni de Gaddis présent, et promettant que de même Benvenuto ratifiera ladite paix et toutes choses en général et en particulier ci-dessus et ci-dessous énoncées, ainsi que nous, notaire public soussigné, nous stipulons légitimement et prenons acte comme personne publique pour ledit Benvenuto. Laquelle paix ils ont promis de tenir et d'observer et de n'y pas contrevenir, sous l'obligation de tous leurs biens généraux et particuliers, mobiliers ou immobiliers, présents ou futurs, dans la plus ample forme de la chambre apostolique, avec les soumissions, les renonciations du mandataire constitué et les autres clauses nécessaires et opportunes; ce pourquoi, ayant touché les Livres saints, ils ont juré dans les mains de nous, notaire public soussigné. Fait à Rome, dans la maison du susnommé révérend messer Giovanni, étant présents de même messer Georgio de Raphaelis de Ferrare et Carlo de Palonibus, citoyen romain, témoins appelés et mandés pour l'acte susénoncé.

« Et nous, Pierre-Paul de Attavantis, notaire de la chambre apostolique, étant mandé pour toutes les choses ci-dessus énoncées, nous avons comparu et les avons prises en note; et c'est pourquoi, étant présent, nous avons rédigé cet acte public fidèlement écrit d'une autre main, l'avons signé de nos signature et nom accoutumés, en foi de toutes les choses générales et particulières ci-dessus énoncées, mandé et requis à cet effet (1). »

Pour arriver à cet acte de paix, qui devait être le commencement de la procédure en faveur de Cellini, on a la preuve qu'il fallut payer la bonne volonté de Lodovico de Capitaneis, puisqu'on lui accorda la survivance de la charge de son frère à la Monnaie. Il lui fut même fait dans ce but un prêt de six cents écus, afin de le mettre en état d'entrer en fonction; et il commença le 13 janvier 1535 à toucher ses appointements mensuels. On ne paraît d'ailleurs pas avoir été satisfait de ses services, car une augmentation de salaire qu'il demanda en l'année 1546 lui fut refusée (2). Il faut ajouter que toute l'affaire de l'homicide étant alors réglée, on ne se souciait plus guère du frère de Pompeo.

Cellini ne dit rien des détails de cette procédure; mais on retrouve souvent dans ses Mémoires le nom du Florentin Giovanni Gaddi, clerc de la chambre apostolique, qui avait réussi dans cette circonstance à conduire chez le notaire le frère de Pompeo pour lui faire signer l'instrument de paix.

Bien que le nouveau Pape ait commandé à l'artiste le coin d'un écu d'or et qu'il ait manifesté l'intention de lui rendre un peu plus tard sa charge à la Monnaie, quand il aurait pu lui accorder à la fête de Notre-Dame d'août la rémission définitive du meurtre, néanmoins Cellini ne rentra jamais dans ces fonctions; cela est établi par les registres de payements relevés par M. Bertolotti.

Pier Luigi Farnèse, fils naturel de Paul III, ayant, à l'instigation de la fille naturelle de Pompeo, mariée à un de ses serviteurs, voulu de son autorité privée faire arrêter Cellini, celui-ci, averti à temps, prit la poste et s'enfuit à Florence, d'où il se rendit à

(1) et (2) BERTOLOTTI.

Venise avec le Tribolo. De retour à Florence, il exécuta plusieurs monnaies pour le duc Alexandre. Mais le Pape lui ayant envoyé un nouveau sauf-conduit bien en règle, « *un amplio saluocondotto* », selon son expression, il crut pouvoir revenir à Rome avec sécurité, pour y obtenir sa grâce aux fêtes de la Madone d'août.

M. Bertolotti a retrouvé le texte de ce sauf-conduit. Nous ferons remarquer qu'il est daté du 20 mars 1535, et valable pour six mois : « *Saluisconductus ad sex menses.* » Il est donc calculé pour protéger le coupable jusqu'au mois d'août inclusivement, temps où il devait obtenir la rémission de son crime, c'est-à-dire le milieu d'août. Cette pièce, exhumée aujourd'hui de cartons d'archives, vient confirmer par sa date et son contexte les assertions de Cellini. Il y est rappelé que celui-ci « a obtenu la paix des plus proches parents dudit Pompeo », et il y est « fait défense à tous en général et à chacun en particulier des maîtres juges de la Ville sainte, bargello et autres officiers quelconques, sous peine des excommunications prononcées, de l'amende de deux cents ducats d'or et des censures de la chambre apostolique, d'oser ou de prétendre, ayant vu les présentes, l'appréhender, incarcérer, molester ou inquiéter sous quelque prétexte que ce soit ».

Cependant, peu de temps après le retour de l'artiste à Rome, le guet vint nuitamment donner l'assaut chez lui. Voici comment il raconte le fait :

« Un matin, plus d'une heure avant le jour, j'entendis frapper à ma porte à coups redoublés et avec fureur. J'appelai le plus âgé de mes serviteurs, qui avait nom Cencio (c'était le même que j'avais emmené avec moi dans le cercle du nécromant), et je lui ordonnai d'aller voir quel était ce fou qui à cette heure frappait si brutalement. Tandis que Cencio allait pour m'informer, j'allumai une seconde lumière, car j'en garde toujours une allumée la nuit, et je revêtis en hâte, par-dessus ma chemise, une excellente cotte de mailles, et quelques mauvais vêtements pris au hasard. Cencio revint et me dit : « Hélas! mon cher maître, c'est le bargello avec toute son escorte, et il affirme que si « vous ne vous hâtez pas, il enfoncera la porte. Ils ont des torches et les mille choses « qu'ils portent avec eux. » Je repris : « Dis-leur que je passe un méchant vêtement et « que j'y cours en chemise. » M'imaginant que ce pouvait être un guet-apens, comme ceux qu'avait déjà tentés contre moi le seigneur Pier Luigi, je m'armai de la main droite d'une admirable dague; de la main gauche, je tins mon sauf-conduit, puis je courus à la fenêtre de derrière qui donnait sur des jardins, et là je vis plus de trente sbires. Je me rendis alors compte que je ne pouvais m'échapper de ce côté-là. Je plaçai donc ces deux jeunes gens devant moi, et je leur ordonnai de se tenir prêts à ouvrir la porte dès que je leur en ferais signe. Quand je fus bien préparé et en bonne attitude de défense, la dague d'une main, le sauf-conduit de l'autre, je leur dis : « N'ayez pas peur, « ouvrez! » Le bargello Vittorio se précipita aussitôt dans la maison avec deux des siens, pensant pouvoir facilement mettre la main sur moi; quand ils virent comment je m'étais disposé à les recevoir, ils reculèrent en disant : « Ce n'est pas de bagatelle, « c'est de bien autre chose qu'il s'agit ici. » Je leur jetai alors le sauf-conduit en leur criant : « Lisez ceci, et puisque vous n'avez pas le droit de m'arrêter, je veux encore « moins vous permettre de me toucher. » Le bargello donna ordre à quelques-uns de ses hommes de s'emparer de moi, et qu'on verrait ensuite le sauf-conduit. A ces mots,

je m'avançai hardiment en brandissant ma dague, et je répondis : « Que Dieu soit pour « le juste ! Vivant je m'échapperai ; mort seulement vous me prendrez. » Ils faisaient mine de fondre sur moi, mais la chambre était étroite, et je me tenais toujours fortement sur la défensive, d'où le bargello conclut qu'il ne m'aurait pas autrement que je le lui avais dit. Il appela le chancelier, et tandis que celui-ci lisait le sauf-conduit, il fit deux ou trois fois signe de m'appréhender. Mais je ne changeai pas un instant d'attitude. Finalement, ils renoncèrent à l'entreprise, jetèrent le sauf-conduit à terre, et partirent sans moi. »

Bien qu'agissant à l'instigation d'un aussi puissant patron que Pier Luigi Farnèse, le bargello n'osa pas aller plus loin, et les termes du sauf-conduit, en expliquant sa retraite, confirment le récit de la *Vita*. Cet homme évidemment se souciait peu de s'exposer à encourir les peines dont il eût été menacé s'il eût passé outre, et il est vraisemblable que l'amende de deux cents ducats d'or lui donnait surtout à réfléchir. Benvenuto dit que ce chef du guet, gourmandé de n'avoir pas su mener l'entreprise à bien, s'était excusé sur ce que, « contre un tel sauf-conduit, il lui avait été impossible d'agir ». D'après le texte des Mémoires, il se serait appelé Vittorio ; mais il y a erreur sur le nom. Ce n'est qu'en 1539 que l'on trouve en charge, d'après le registre des mandats, un bargello appelé Vittorio Politi, Romain (1). Le remuant orfévre eut assez fréquemment maille à partir avec la police pour que l'on comprenne que, écrivant beaucoup plus tard, il ait, dans ses souvenirs, pu confondre un bargello avec un autre.

Il était difficile de se bien expliquer, d'après le récit des Mémoires, pourquoi Paul III différait aussi longtemps de confirmer cette rémission de l'homicide, quand il s'était dès le premier jour montré résolu à l'octroyer.

Le *motu proprio* que M. Bertolotti a eu la bonne fortune de découvrir, avec tant d'autres intéressants documents, dans les Archives romaines, fait clairement comprendre les motifs du délai. Paul III voulait faire grâce, mais il entendait sauver en même temps les convenances, et pour qu'il en fût ainsi, cette grâce devait se produire comme un fait naturel et régulier, conséquence d'une ancienne coutume.

Voici la traduction de la pièce :

« *MOTU PROPRIO en faveur de Cellini.*

« Paul III, Pape.

« Nous savons que les Souverains Pontifes Nos prédécesseurs ont eu la coutume, à la vigile de l'Assomption de la divine Vierge, reine des Vierges, et en l'honneur de cette fête si célèbre du mois d'août, d'accorder la grâce d'un homicide ou d'un autre coupable condamné à la peine capitale, et de donner celui-ci à la corporation dite Confrérie des bouchers, qui, ce jour où nous transportons en procession le simulacre du Très-Saint Sauveur, de Saint-Jean de Latran au temple de Sainte-Marie Majeure, l'escortent de brandons, de torches et d'armes ; et, en raison de la multitude des hommes, de leur foule, de leur dévotion, l'entourent, afin que la grâce puisse être plus facilement conférée à cette affluence de personnes ; qui la nuit le gardent dans le temple de la Sainte Vierge Marie, et le jour suivant, où il est rapporté, l'accompagnent encore en l'escortant de même. En conséquence, pour que les usances de cette antique coutume soient

(1) Bertolotti.

conservées, par Notre volonté spontanée et en suite de toutes ces choses, par révérence pour une si sainte Vierge et par égard pour l'usage de Nos ancêtres, Nous faisons grâce à Benvenuto, fils de Giovanni Cellini, orfévre florentin, qui, dit-on, a tué Pompeo de Capitaneis, joaillier; Nous l'absolvons de l'inculpation dudit homicide, Nous le donnons et concédons à la corporation des bouchers, et Nous l'élargissons par clémence, indulgence, faveur gracieuse, libéralité, et sans aucun rachat de la peine. C'est pourquoi Nous ordonnons qu'en aucun temps il ne puisse être procédé contre ledit Benvenuto, ni réellement, ni personnellement; qu'il ne puisse être molesté en poursuites ou autrement; que même dans le cas où quelque instance aurait été commencée contre lui et quelques sentences prononcées, elles soient cassées, pourvu toutefois qu'il n'ait pas commis de crime de lèse-majesté; que (ayant eu d'ailleurs la paix des héritiers ou des plus proches parents de la victime, ou à défaut d'eux, selon les usages et coutumes observés jusqu'à ce jour) il soit restitué dans son honneur, sa patrie, ses biens, ses dignités. Et nonobstant les constitutions et ordonnances apostoliques, les statuts, les réformes et les constitutions de la ville, auxquels pour ceci Nous dérogeons, ainsi qu'à tout ce qui pourrait y être contraire; et si quelque qualification dudit homicide ou méfait, et d'autres non exprimés ici et qui peut-être auraient dû l'être, se trouvaient omises, Nous en acceptons la teneur et les déclarons suffisamment exprimées.

« Placet, etc. »

Il y avait effectivement à cette époque un grand nombre de confréries dont quelques-unes possédaient d'importants priviléges, entre autres celui de délivrer, à certains jours, un condamné à mort. De ce nombre était la Confrérie des bouchers.

« La veille de l'Assomption, dit M. Bertolotti en s'appuyant sur les auteurs qui ont parlé de ces vieux usages (1), depuis les temps les plus reculés, se faisait une procession nocturne très-solennelle, qui pendant plusieurs siècles fut un mélange de paganisme et de catholicisme. On réunissait le simulacre du Sauveur, pris à Saint-Jean de Latran, à celui de la Madone, dans l'église de Sainte-Marie Majeure, et on les entourait d'un grand apparat de lumière. Dix hommes de la Confrérie des bouchers, vulgairement appelés les « *Tisons* », armés de casques et de cuirasses, portant en main des torches et des brandons de bois enflammés, entouraient l'image du Sauveur, pour empêcher qu'elle ne fût heurtée par l'affluence de la foule. La compagnie des bouchers ou des « *Tisons* », à cause de désordres commis, fut plus tard abolie par Jules III, qui en 1552 lui substitua, comme escorte plus digne du saint simulacre, trente-neuf nobles. Les nombreux inconvénients qui résultaient de cette procession déterminèrent enfin Pie V à la prohiber, et Pie VII abolit entièrement le privilége des confréries d'obtenir la grâce d'un coupable. »

C'est donc à la faveur du privilége des bouchers que Cellini fut gracié, circonstance qui probablement flattait peu sa vanité, car il se garde de s'en vanter. Mais s'il a préféré la passer sous silence, il n'en est d'ailleurs pas moins établi par ces documents que tout son récit est absolument exact.

Suivant l'usage, que voulait d'abord lui faire observer le Pape, il aurait dû la veille de la fête se rendre en prison. Mais l'artiste craignit sans doute quelque piége de ses ennemis, car il déclara qu'il préférait dans ce cas renoncer à sa grâce et se contenter d'user du sauf-conduit pour retourner à Florence. Par ce raisonnement, il obtint d'être

(1) Piazza, *Opere pie; Emerologia di Roma.* — Marangoni, *Storia dell' Oratorio di S. Lorenzo.*

dispensé du cachot. Le jour de l'Assomption, marchant entre deux gentilshommes, et accompagné de son domestique Cencio qui portait un cierge allumé, Cellini suivit la procession, non point en pénitent, mais, à ce qu'il dit, vêtu d'un petit manteau d'armoisin bleu d'azur et d'un pourpoint de même étoffe.

Quelques jours après la cérémonie, il tomba gravement malade. La violente émotion qu'il avait éprouvée lors de cette attaque nocturne du guet, et dont il ne s'était pas encore remis, en était, pensait-il, la cause. Un jour même on le crut mort, et la nouvelle en étant venue à Florence, les rimeurs de concetti s'empressèrent de pleurer ce malheur. L'historien Benedetto Varchi écrivit à cette occasion un sonnet qui ne vaut ni plus ni moins que tous les lieux communs du genre.

Encore convalescent, Cellini fit un voyage à Florence, où il eut une assez vive altercation avec Giorgio Vasari, qui, selon les rapports d'un tailleur d'Alexandre, aurait cherché par des calomnies à lui nuire dans l'esprit de ce prince. Vasari s'en défendit, et ce que l'on sait de son caractère porte à croire qu'il avait raison.

Benvenuto revint aussitôt à Rome. Charles-Quint, de retour à Naples, en novembre 1535, de son expédition à Tunis, allait remonter toute l'Italie, passant par Rome, Sienne, Florence, Lucques et la Lombardie. A Rome, il fut reçu en grande pompe par la cour pontificale. Il fit son entrée dans cette ville, le 5 avril 1536, par la porte Saint-Sébastien, passa sous les arcs de Constantin, de Titus, de Septime Sévère, traversa le Capitole, et se rendit à la Basilique Vaticane. Il ne repartit que le 18 du même mois.

L'orfévre, à qui le Pape avait commandé un travail en or massif enrichi de pierreries pour couvrir un missel destiné à être offert en présent à l'Empereur, devait jouer son rôle dans ces solennelles réceptions, et il le raconte avec complaisance :

« Le Pape, dit-il, ordonna de préparer deux chevaux de Turquie, ayant autrefois appartenu au pape Clément. C'étaient les plus beaux qui fussent jamais venus dans la chrétienté. Il chargea messer Durante, son camérier, de les amener par les corridors du palais, et de les offrir à l'Empereur, en lui adressant un compliment dont le Saint-Père avait lui-même arrêté les termes. Nous descendîmes ensemble, et quand nous fûmes en présence de l'Empereur, ces chevaux entrèrent avec une allure si noble et si élégante, que Sa Majesté et tous les assistants en furent émerveillés. Messer Durante s'avança en ce moment avec sa démarche gauche, et sa langue s'embarrassa tellement dans son jargon de Brescia, que jamais on ne vit ni n'entendit rien de pire; ce qui fit sourire l'Empereur. Cependant j'avais déjà découvert mon ouvrage, et m'étant aperçu que l'Empereur avait tourné les yeux de mon côté, je m'avançai et je dis : « Majesté « sacrée, le Très-Saint-Père notre Pape Paul offre en présent à Votre Majesté ce livre « de la Madone, manuscrit enrichi de miniatures de la main du plus habile homme qui « ait jamais travaillé dans cet art. Et si cette riche couverture d'or et de pierreries est « ainsi inachevée, ma maladie en a été la cause. C'est pourquoi Sa Sainteté, en vous « offrant ce livre, vous offre aussi ma personne, afin que je suive Votre Majesté et que « je le termine pour Elle; je la servirais en outre ma vie entière pour tout ce qu'il « lui plairait de me commander. » L'Empereur répondit : « Le livre m'est agréable et « votre personne aussi; mais je veux que vous le terminiez à Rome. Quand vous l'aurez

« achevé et que vous serez guéri, venez vous-même me l'apporter. » En causant avec moi, il m'appela par mon nom, ce dont je m'étonnai, parce que rien n'avait donné occasion à ce qu'il fût prononcé devant lui. Il me dit avoir vu le bouton de pluvial du pape Clément, où j'avais ciselé tant de belles figures. Nous conversâmes ainsi une demi-heure, parlant sur divers sujets aussi intéressants qu'agréables. Comme il me semblait m'être tiré de ma mission beaucoup plus à mon honneur que je n'osais l'espérer, je profitai d'un moment où la conversation sembla tomber, pour saluer et me retirer. »

A la suite de cet événement, Cellini fut plus que jamais en faveur auprès du Pape; ce que voyant, ceux qui le jalousaient réussirent, dit-il, à lui nuire par la calomnie. L'un d'eux, à qui Paul III faisait remarquer avec quel talent l'artiste avait heureusement monté un diamant, présent de l'Empereur, répondit d'une langue perfide : « Il n'est certes pas douteux que l'habileté de Benvenuto soit merveilleuse. Mais bien que chacun préfère, et cela est naturel, ceux de son pays aux autres, encore devrait-on savoir avec quel respect il convient de parler d'un Souverain Pontife. Par exemple, il lui est arrivé de dire que le Pape Clément était le plus magnifique prince qui fut jamais, et aussi le plus rempli de mérites, malgré sa mauvaise fortune; tandis que Votre Sainteté est tout le contraire; que la tiare fait un piteux effet sur votre tête, que vous avez l'air d'une botte de paille habillée, et que vous n'avez pour vous que du bonheur. »

De ce jour, Benvenuto fut perdu dans l'esprit de Paul III, qui, avec cette humeur vindicative devinée par l'ambassadeur vénitien, n'attendit plus que l'occasion de châtier cruellement le téméraire.

Cellini ayant compris que quelqu'un l'avait desservi auprès du Pape, se rendit alors pour la première fois en France. A Fontainebleau, il fut reçu par François I[er], au moment où ce prince, tout préoccupé d'événements militaires, partait pour Lyon. Obéissant à l'ordre du Roi, il le suivit jusqu'à cette ville; puis, jugeant que ce temps de guerre serait peu favorable pour lui à la cour de ce monarque, il se lassa, et, pour son malheur, il revint à Rome.

Dans ce premier et infructueux voyage en France, il avait emmené en même temps que le jeune Ascanio, son élève, un ouvrier pérugin nommé Jeronimo, dont la perfidie devait lui être funeste. Si l'on s'en rapporte aux récits de la *Vita,* on voit que ce Jeronimo fut poursuivi pour avoir manqué à ses engagements envers son maître, et que, pour se venger, il accusa Benvenuto d'avoir dérobé un grand nombre des pierreries des tiares pontificales, à l'époque du siége du château Saint-Ange. Il prétendait même que Benvenuto les avait encore en sa possession.

Or, de trois documents de procédure en date des 22 avril, 24 avril et 3 juillet 1538 (1), il résulte que Cellini avait été en procès avec un « *Hieronimus perusinus* ». Par le premier de ces actes, Félix Guadagni, ce serviteur affectionné dont parle souvent l'auteur de la *Vita,* s'engage au nom de Benvenuto Cellini, orféyre de la ville, à ne pas offenser « Jerolimo, de Pérouse, orféyre »; par le second, Vincenzo Romolo se porte garant de l'engagement pris par Félix, ce dernier paraissant n'avoir pas eu qualité légale pour cela; dans le troisième enfin, les deux adversaires se trouvent directement

(1) M. Bertolotti en a publié le texte latin.

en présence, et devant témoins ils s'obligent à se remettre réciproquement « tous dommages, offenses, frais et intérêts », engagement qui paraît avoir été bien mal tenu par l'orfévre pérugin.

Excitée par la prétendue révélation d'un si riche trésor, l'avidité de Pier Luigi Farnèse fit subir à l'accusé les plus dures épreuves. Pier Luigi, qui venait déjà d'obtenir du Pape le duché de Castro, demanda que ces pierreries, qui eussent appartenu à l'Église, lui fussent abandonnées. Le Pape y consentit, et il fut procédé contre Cellini avec la dernière rigueur, car Paul III n'avait pas oublié le propos offensant par lequel il croyait avoir été ridiculisé. Et son fils, quand il vit que cet espoir d'aubaine n'était qu'un leurre, au lieu de se calmer, s'irrita jusqu'à la férocité. C'est ainsi que le malheureux artiste, qui avait été exempt de toute peine pour les crimes dont il s'était rendu coupable, fut, par un singulier retour du destin, cruellement puni pour de prétendues fautes dont il paraît certain qu'il était innocent.

Cellini raconte qu'un matin, au moment où il se promenait, ne se doutant de rien encore, il fut, à sa grande surprise, arrêté par Crespino, chevalier du guet; et le hasard voulut que cela eût lieu précisément à l'endroit où il avait tué Pompeo. Les pièces d'archives, rapprochées de son récit, établissent, comme nous allons le voir, que ce fut le 16 octobre 1538. Le bargello Crespino de Boni fut en effet celui qui le conduisit au château Saint-Ange. Il avait avec lui toute sa compagnie, composée de cinquante hommes de pied et de vingt cavaliers (1). Ce furent bien, comme le dit Benvenuto, le gouverneur de Rome Benedetto Conversino, le juge au criminel Benedetto da Cagli et le procurateur fiscal qui l'interrogèrent. Ce dernier, dont il avait oublié le nom, s'appelait Benedetto Valenti, de Trevi.

M. Bertolotti a découvert dans l'Archive d'État, à Rome, jusqu'au procès-verbal de l'interrogatoire. Malheureusement, le temps et l'humidité ont tellement décoloré l'écriture, que l'on n'en peut lire que quelques passages. Néanmoins, il est intéressant de rapprocher ces courts fragments du texte des Mémoires. Voyons d'abord le récit de Cellini :

« Après m'avoir tenu huit jours entiers en prison, on m'appela pour me faire subir un interrogatoire et donner une solution à ma cause. Je fus conduit dans une des salles principales du château. Les trois magistrats chargés de l'enquête furent messer Benedetto Conversini, de Pistoia, gouverneur de Rome, et depuis évêque de Jesi; le procurateur fiscal, dont j'ai oublié le nom, et messer Benedetto da Cagli, juge au criminel. Ils commencèrent tous trois à me questionner en termes bienveillants; mais ils usèrent bientôt de paroles rudes et menaçantes, et cela parce que je leur avais dit : « Messeigneurs, voilà plus d'une demi-heure que vous me posez de telles questions « qu'on ne saurait en vérité si vous babillez ou si vous jacassez, c'est-à-dire si vous parlez « par frivolité ou pour ne rien dire. C'est pourquoi je vous prie de me préciser ce que « vous voulez de moi, afin que j'entende sortir de vos bouches des raisonnements et « non des babillages et des jacasseries. » A ces paroles, le gouverneur, qui était de Pistoia, ne pouvant plus contenir sa nature d'enragé, s'écria : « Tu parles avec beaucoup

(1) Bertolotti.

« d'assurance et surtout trop de hauteur. Je vais te faire baisser ce ton altier et te rendre « plus humble qu'un petit chien, en te faisant entendre non pas des babillages ni des « jacasseries, comme tu dis, mais des raisonnements auxquels il faudra bien que, tout « de bon, tu te mettes à nous donner de sérieuses réponses. » Et il commença ainsi : « Nous savons de source certaine que tu étais à Rome au temps du sac de cette malheu- « reuse ville, et qu'à cette époque tu te trouvais à ce château Saint-Ange, où tu fus « employé comme bombardier. Ta profession étant celle d'orfévre et de joaillier, le Pape « Clément, qui t'avait connu auparavant et qui n'en avait pas alors d'autres de ce même « métier à sa disposition, t'appela en secret, te fit démonter toutes les pierreries de ses « tiares, de ses mitres et de ses anneaux, et, se fiant à toi, il t'ordonna de les coudre « dans ses vêtements. Et c'est ainsi que, en cachette de Sa Sainteté, tu en as gardé « pour une valeur de quatre-vingt mille écus. Ceci nous a été dit par un de tes ouvriers, « à qui tu l'as confié et à qui tu t'en es vanté. Maintenant donc nous te déclarons très- « positivement qu'il faut que tu trouves les pierreries, ou leur valeur, et alors nous te « laisserons aller en liberté. »

« Quand j'entendis ces paroles, je ne pus retenir un grand éclat de rire. Après avoir repris mon sérieux, je leur dis : « Je rends grâces à Dieu, puisque la première fois qu'il « a plu à Sa Majesté divine de me faire mettre en prison, je suis heureux que ce ne soit « pas pour quelque bagatelle, ainsi que cela arrive le plus souvent aux jeunes gens. Si « ce que vous dites est vrai, je n'aurais à craindre ici aucune peine corporelle, car en « ce temps-là les lois avaient perdu toute leur autorité. Aussi pourrais-je m'excuser en « disant que j'avais eu mission de conserver ce trésor pour la sacro-sainte Église aposto- « lique, en attendant le moment de le remettre à un bon Pape, ou à toute autre « personne à laquelle on m'aurait ordonné de le faire, comme à vous, par exemple, « aujourd'hui, si la chose était ainsi. » A ces mots, cet enragé gouverneur de Pistoia m'interrompit et s'écria : « Arrange l'affaire comme tu voudras, Benvenuto; pour nous, « il nous suffit d'avoir retrouvé notre bien. Mais fais vite, si tu veux que nous ne passions « pas à autre chose qu'aux paroles. » Comme ils faisaient le mouvement de se lever et de partir, je repris : « Messeigneurs, vous n'avez pas terminé mon interrogatoire; « finissez-le donc, après quoi vous pourrez aller où il vous plaira. » Ils reprirent leurs siéges, fort en colère, faisant mine de ne plus vouloir écouter aucune de mes paroles, tout prêts à s'en aller, et comme certains d'avoir trouvé tout ce qu'ils désiraient savoir. Voyant cela, je commençai en ces termes : « Sachez, messeigneurs, qu'il y a environ « vingt ans que j'habite Rome, et que ni ici ni ailleurs je ne fus jamais mis en prison. » A ces mots, ce sbire de gouverneur s'écria : « Tu as cependant commis des homicides. » Je répondis : « C'est vous qui le dites, et non pas moi. Et si quelqu'un venait pour vous « tuer, tout prêtres que vous êtes, vous vous défendriez, et en tuant votre agresseur « vous seriez absous par les saintes lois. Laissez-moi donc exposer mes raisons, si vous « voulez les rapporter au Pape et pouvoir me juger avec équité. Je vous répète que « voilà près de vingt ans que j'habite cette merveilleuse Rome, et dans cette ville j'ai « exécuté les plus grands travaux de ma profession. Et comme je sais qu'ici est le siége « du Christ, je m'y serais réfugié si j'avais eu à craindre les persécutions de quelque « prince temporel; et j'aurais eu recours pour me défendre au Vicaire de Jésus-Christ.

« Hélas! maintenant, où donc puis-je me réfugier? Quel prince viendra à mon secours « contre un si abominable guet-apens? Ne deviez-vous pas, vous, avant de me faire « arrêter, vous rendre compte où je pouvais cacher ces quatre-vingt mille ducats? Et « ne deviez-vous pas aussi vérifier l'état des pierreries appartenant à cette chambre « apostolique, état tenu avec le plus grand ordre depuis cinq cents ans? Et si vous « aviez trouvé qu'il y manquait quelque chose, alors vous deviez me faire arrêter, et « saisir en même temps tous mes livres. Sachez donc que les registres où sont inscrits « tous les joyaux du Pape et ceux des tiares existent tous, et vous ne trouverez rien en « moins de ce que possédait le Pape Clément, rien qui ne soit inscrit avec soin. Voilà « seulement ce que vous pourrez découvrir : quand cet infortuné Pape Clément prit le « parti de traiter avec ces larrons d'Impériaux, qui avaient pillé Rome et souillé « l'Église, quelqu'un vint négocier avec lui les clauses du traité, et il avait nom, si j'ai « bonne mémoire, Cesare Iscatinaro; lorsque l'accord fut presque conclu, pour lui faire « quelque faveur, ce Pape ainsi violenté laissa tomber du doigt un diamant qui valait « environ quatre mille écus. Ledit Iscatinaro se baissa pour le lui ramasser, et le Pape « lui dit de le garder pour l'amour de lui. J'étais présent quand le fait se passa, et si ce « diamant ne se retrouve pas, je vous dis où il est allé. Et encore je suis persuadé que « vous trouverez cela inscrit. Ensuite vous pourrez rougir d'avoir de telle manière « assassiné un homme de ma sorte, qui a servi si honorablement ce Siége apostolique. Sachez que sans moi, le matin où les Impériaux occupèrent le Borgo, ils « n'auraient rencontré aucun obstacle pour entrer dans le château. Et moi, sans attendre « aucune récompense, je me jetai vigoureusement sur les pièces d'artillerie que les « bombardiers et les desservants avaient abandonnées, j'animai le courage d'un de « mes camarades, le sculpteur Raffaello da Montelupo, qui, lui aussi, tout épouvanté, « se tenait à l'écart et inactif. A nous deux nous tuâmes tant de soldats ennemis, « que nous contraignîmes ceux-ci à se diriger ailleurs. C'est moi qui envoyai une « arquebusade au Scatinaro (1), pour l'avoir vu parler au Pape Clément avec une « raillerie brutale et irrévérencieuse, en luthérien impie qu'il était. Le Souverain Pontife « fit rechercher dans le château l'auteur de ce coup, pour le faire pendre. C'est moi qui « d'un coup d'arquebuse ai blessé à la tête le prince d'Orange, ici même, sous les « tranchées de ce château. Depuis, c'est moi qui ai fait pour la sainte Église tant « d'ouvrages d'argent et d'or, enrichis de pierreries, tant de médailles et de monnaies « si belles et si renommées. Telle est donc la récompense réservée par une prêtraille « téméraire à un homme qui l'a servie et aimée avec tant de fidélité et de courage. Oh! « ne manquez pas d'aller répéter au Pape tout ce que je vous ai dit là, et ajoutez que « ses pierreries, il les a toutes. Quant à moi, de l'Église, je n'ai jamais rien eu que des

(1) Francesco Tassi a fait remarquer que Cellini veut parler ici de Giovan Bartolomeo Gattinaro, ou di Gattinara, neveu du célèbre chancelier de Charles-Quint, Mercurio di Gattinara; et il a trouvé la confirmation de l'anecdote dans un ouvrage de V. Valdes : *Due dialoghi, uno di Mercurio,* etc., où l'auteur dit : « Tandis que Giov. Bartolomeo de Gattinara allait d'un camp à l'autre, s'efforçant de conclure l'accord, il eut le bras traversé d'un coup d'arquebuse envoyé par ceux du château »; et il semble insinuer que Clément VII violait ainsi le droit des gens. Comme on le voit par le récit de Cellini, le Pape comprenait au contraire le danger d'une telle faute et voulait punir le coupable.

« blessures et des coups de pierres en ce temps du sac. Je n'attendais qu'un peu de cette « récompense que le Pape Paul m'avait promise. Aujourd'hui, je sais à quoi m'en tenir « sur Sa Sainteté, et sur vous, ses ministres. »

« Tandis que je parlais ainsi, ils demeuraient comme frappés de stupeur, se regardant l'un l'autre. Ils me quittèrent et allèrent tout rapporter au Pape. Celui-ci en eut honte, et ordonna que tous les comptes des bijoux fussent revus avec la plus grande attention. Quand ils eurent la preuve que rien ne manquait, ils ne me soufflèrent plus mot de l'affaire, mais ils me laissèrent dans le château. »

Dans cette défense indignée, on est obligé de reconnaître l'accent de vérité le plus sincère et le plus certain. Peut-être n'était-ce pas la plaidoirie d'un homme qui sait se concilier ses juges, et l'on s'étonnera de la hardiesse d'un tel langage. Pourtant, si quelqu'un considère ce discours comme inventé à loisir et après coup, nous renverrons à quelques suppliques adressées plus tard au duc Cosme et que nous aurons plus loin l'occasion de mettre sous les yeux du lecteur incrédule. Les pièces authentiques de celles-ci sont conservées aux Archives de Florence, et elles ne sont pas discutables. On verra qu'à plus de vingt-cinq ans de distance, et alors que l'âge aurait dû calmer et mûrir son esprit, on retrouve le même homme, sa même *furia* d'éloquence, et nous ajouterons, sa même audace inconsciente; car nous sommes convaincu que Benvenuto parlait et écrivait ainsi naturellement, sans apprécier tout le mérite ou tout le danger de ses propos les plus téméraires. Il est assez probable que cette magnifique péroraison fut pour beaucoup dans le parti que l'on prit de maintenir aussi longtemps en prison celui qui n'avait pas craint de la prononcer.

Revenons maintenant au document d'archives qui donne à son tour le récit de l'interrogatoire. Cet interrogatoire eut bien lieu à la citadelle Saint-Ange, *arce S. Angeli;* le procès-verbal est daté du 24 octobre 1538; or, Cellini disant dans ses Mémoires qu'il a été interrogé huit jours après son incarcération, on en doit conclure qu'il fut arrêté le 16 octobre.

M. Bertolotti ayant réussi à déchiffrer quelques passages de cette pièce, en partie perdue par l'humidité, nous ne saurions mieux faire que de traduire ces fragments, ainsi que les judicieuses observations qu'elles inspirent au savant archiviste :

« A la première demande, s'il sait pour quelle raison il a été arrêté, il répond ne pas la savoir ni même la supposer, et que s'il la savait il en éprouverait moins de douleur.

« La seconde demande et la réponse ne peuvent être lues; pourtant on distingue dans la réponse les noms de Pascuccio (1), qui fut, comme nous savons, le dénonciateur, et de maître Jacomo Cerusico; d'où l'on peut conclure qu'il fut interrogé s'il savait qui l'avait dénoncé ou accusé.

« A la troisième demande, s'il a des ennemis, il répond :

« Je ne sais pas avoir d'autres ennemis ni accusateurs que ledit Hieronimo et le sculpteur Leone, qui, je le sais, me veulent du mal; lequel Leone m'a dit que j'en avais menti par la gorge, cela dans la chambre apostolique, en présence de messer Bernardo de Todi, autrefois substitut de messer Paulo Attauanti, de ..... Altouiti, et beaucoup d'autres, assavoir Bartolo-

(1) Jeronimo Pascucci, le Pérugin, nommé aussi Girolamo Pascucci dans un *Ricordo* de Cellini du 15 janvier 1560, de la *Biblioteca Riccardiana,* relevé et publié par Francesco Tassi.

meo Capp....., notaire de la chambre, Aloysio di Riccio, caissier d'Altouiti, Bartolomeo Bettini, associé à la banque de Cavalcanti, et Giraldi; et les paroles entre nous furent..... »

« Sur ce qu'on insistait s'il pouvait y avoir d'autres personnes ayant intérêt à l'accuser, il fit cette remarque : « Ceci, je ne le sais pas, et je ne le nie pas, parce que si je le faisais, je dirais « un mensonge. » Il semble qu'il ait incité le juge à prendre des informations auprès de divers maîtres, car on peut lire les noms de ceux-ci : « M^ro Firenzuola, M^ro Francesco da ....., « M^ro Mario Ferretti, M^ro Gironimo de ..... et d'autres qui tous interrogés diront du bien de « moi. »

« Interrogé s'il n'avait pas d'autres fois été accusé ou condamné, il répondit négativement, et de même sur la question s'il avait offensé quelqu'un. Alors on lui rappela Pompeo, et Benvenuto confessa l'avoir tué.

« Sur la demande qu'on lui fit s'il n'avait pas été condamné à mort avec confiscation de ses biens pour un tel homicide, il raconte ce que nous savons au sujet du sauf-conduit et de la solennité dans laquelle il fut concédé à la compagnie des bouchers.

« Interrogé si pourtant il obtint la paix nécessaire des héritiers de la victime, il dit : « Je l'eus « du frère, qui était aussi l'héritier. »

« Interpellé si alors il se fit assister d'avocats pour sa défense et pour obtenir l'absolution, il répondit que n'ayant pas été interrogé, il n'avait pas eu besoin d'avocats : « Parlèrent en ma « faveur au Saint-Père messire Carlo Pallone, Monseigneur le doyen de la chambre, et messer « Latino Juvenale. »

« Pour cette fois, le procurateur fiscal s'en tint là, se réservant de procéder à un nouvel interrogatoire s'il le jugeait nécessaire.

« Benvenuto parle d'un seul interrogatoire; ce serait donc celui que nous venons d'exposer, dans lequel nous ne voyons pas toute la défense qu'il dit avoir faite, si d'ailleurs il la fit. »

Sans doute, on ne retrouve pas ici les fières paroles de Cellini, mais il ne faut pas oublier que si l'accusé tint, comme pour notre part nous l'en croyons bien capable, ces discours hardis faits pour embarrasser ses juges et jusqu'au Souverain Pontife, le procurateur fiscal devait être peu enclin à les transcrire *in extenso*. Son froid procès-verbal, ne gardant, selon l'usage, que la substance des réponses, écartant à dessein, comme cela se fait toujours, les effets oratoires de la défense, est, selon nous, l'analyse de la première partie de cette séance, pendant laquelle l'accusé ne savait pas à quoi l'on en voulait venir avec lui; ce pourquoi, dans son impatience, il osa demander à ses juges s'ils n'allaient pas enfin lui tenir des raisonnements sérieux.

Pour le rédacteur du procès-verbal, la séance était levée déjà quand Benvenuto entama cette pathétique plaidoirie qu'il a transcrite plus tard avec une passion bien naturelle. Les deux documents ne se contredisent donc pas, mais ils se complètent l'un par l'autre. Cellini a négligé ce qu'il avait appelé les *babillages* et les *jacasseries* de l'interrogatoire; et les magistrats, de leur côté, n'ont voulu ni entendre ni consigner au procès-verbal la virulente défense de l'accusé. En tout cas, la vérité du récit de l'artiste, quant au fond des choses, demeure par tout ceci très-clairement démontrée.

Cellini assure qu'au temps où il fut emprisonné, il occupait huit ouvriers à de nombreux travaux qui lui étaient confiés par des seigneurs de la ville; que notamment il avait chez lui toutes les parures d'or et les pierreries de l'épouse de Girolamo Orsini. Cet Orsini, seigneur de Bracciano, épousa en effet à cette époque Francesca Sforza, fille de Bosio, comte de Santa Fiora. Son fils obtint plus tard la main d'Isabelle de Médicis, fille de Cosme Ier, et fut fait duc de Bracciano. Aux parures de cette noble dame, qui étaient presque terminées, il faut ajouter une aiguière et un bassin auxquels l'orfévre

travaillait sur la commande du cardinal de Ferrare, Hippolyte d'Este, qu'il avait connu à la cour de France.

Un document de l'*Archivio criminale* de Rome confirme le dire de Cellini sur ces divers points. C'est l'inventaire officiel de sa boutique, dressé par acte notarié sur l'ordre du gouverneur de Rome, le 23 octobre 1538, c'est-à-dire la veille de l'interrogatoire dont nous venons de parler. Benedetto Conversino, ce gouverneur qui devait être un des juges de l'enquête, avait jugé utile de faire une minutieuse perquisition, afin de s'éclairer avant de procéder à l'interrogatoire.

M. Bertolotti a donné le texte de cet Inventaire, que nous aurons occasion d'étudier dans la seconde partie de notre travail. Un grand nombre d'objets d'orfévrerie y sont relevés, parmi lesquels un bassin d'argent qui doit être celui du cardinal de Ferrare; quant à l'aiguière, elle n'y figure pas, et ce détail confirme une autre assertion de Cellini, d'après laquelle cette pièce lui aurait été volée au moment de son incarcération, ainsi que beaucoup d'autres objets (1).

Un article spécial de l'Inventaire concerne les parures du mariage de l'épouse de Girolamo Orsini. Ce dernier s'empressa d'intervenir le jour même, pour ne pas laisser confisquer par le fisc ce qui appartenait à lui et aux siens. Ses mandataires fournirent les preuves nécessaires; ils produisirent des lingots de plomb d'un poids égal à l'or confié à l'orfévre, plus une liste et un reçu des pierreries qu'ils jurèrent reconnaître ; et ces objets leur furent restitués (2). Tout le reste fut commis à la garde d'un dépositaire désigné par le gouverneur, avec défense expresse d'en rien consigner à qui que ce soit, sous peine d'être comptable du double de la valeur des objets.

La plupart des personnes que Cellini nomme dans le récit de sa captivité se retrouvent mentionnées dans des pièces d'archives (3). Il dit, par exemple, que le gouverneur du château Saint-Ange, un monomane qui à certains moments se figurait être chauve-souris, était un Florentin, messire Giorgio, chevalier de la famille des Ugolini : et l'on a la preuve que ce personnage était bien en fonction à cette époque. Le prisonnier raconte qu'il cherchait à se consoler de son infortune en conversant avec un moine enfermé comme luthérien, grand prédicateur et membre de la famille *Palavisina*. Annibal Caro fait mention de l'arrestation de ce *frate Pallavicino* dans une lettre datée de Rome, 25 juin 1540, et adressée à Guidiccioni (4); mais le fait dont parle Caro est sans doute une récidive, car il résulte d'un compte rendu des dépenses payées pour ce prédicateur accusé d'hérésie, qu'il était déjà en prison au fort Saint-Ange en même temps que l'orfévre (5), et qu'il y fut retenu sept mois et dix-huit jours. Enfin, Cellini rapporte que lorsqu'il préparait lui-même son évasion, il réussit à soustraire une grosse tenaille à un brave homme de Savoie, bien disposé pour lui, qui avait soin des tonneaux et citernes, et qui s'amusait à travailler le bois. Or, précisément à cette époque se trouvait au château, en qualité de jardinier, ce qui explique qu'il eût à veiller aux tonneaux et citernes et qu'il se servît aussi de tenailles, un Enrico de Oziaco, surnommé *il Savoia,* le Savoisien, en raison du pays où il était né.

(1) Voir plus loin, chapitre IV. — (2) et (3) BERTOLOTTI. — (4) Annibal CARO, *Opere,* vol. II, 354. — (5) BERTOLOTTI.

L'évasion du fort Saint-Ange est un des épisodes les plus dramatiques des Mémoires; la véracité en est aussi des plus contestées. Le récit ne peut donc en être laissé de côté; le voici :

« Un soir de fête, le gouverneur du château était repris de ses manies et en plus mauvaise disposition d'esprit que jamais; il répétait sans cesse qu'il était chauve-souris, et que si l'on apprenait que je me fusse envolé, qu'on me laissât aller, qu'il m'aurait vite rejoint, parce que la nuit il volerait beaucoup plus vite que moi. « Benvenuto, ajoutait-« il, est une fausse chauve-souris, tandis que moi j'en suis une véritable. On me l'a « donné en garde; laissez-moi faire, je saurai bien le rattraper. » Comme il avait passé plusieurs nuits dans ces humeurs bizarres, il avait fatigué tout son monde; j'étais tenu au courant de tout cela de plusieurs côtés, surtout par ce Savoyard qui me voulait du bien. Je résolus donc ce jour de fête de m'enfuir à tout prix, et je commençai par implorer Dieu très-dévotement, priant sa Majesté divine de me secourir dans une entreprise aussi périlleuse. Je préparai ensuite chaque chose et travaillai pour cela toute la nuit. Deux heures avant le jour, j'enlevai les pentures avec une extrême difficulté; le battant de la porte avec le verrou m'opposait une telle résistance que, ne pouvant en venir à bout, je fus obligé de déchiqueter le bois. Enfin j'ouvris. Je me chargeai de ces bandes de drap de lit que j'avais roulées en pelote sur deux morceaux de bois; je sortis, et je me rendis aux latrines de la tour, d'où il me fut facile, en soulevant de l'intérieur deux tuiles du toit, de sauter au-dessus. J'étais vêtu d'un pourpoint et de chausses blanches; mes brodequins étaient de même couleur, et dans l'un d'eux j'avais placé mon poignard. Je pris un bout de mes bandes, je l'accrochai à un morceau de brique antique qui était scellé dans le mur de la tour et qui formait une saillie ayant à peine quatre doigts. Je nouai la bande à la façon d'une étrivière, et j'adressai cette prière à Dieu : « Seigneur, aidez-moi, parce que ma cause est juste, comme vous le « savez, et parce que je m'aide moi-même. » Je me laissai glisser tout doucement, en me soutenant par la force des bras, et j'arrivai ainsi jusqu'au sol. Il n'y avait pas de clair de lune, mais la nuit était sereine. Quand je fus à terre, je regardai la prodigieuse hauteur de la muraille d'où j'étais si hardiment descendu, et je m'éloignai tout joyeux, me croyant déjà libre. Mais il n'en était pas ainsi, parce que le gouverneur avait fait construire de ce côté deux murs fort élevés, afin d'y installer ses écuries et son poulailler; cet endroit était fermé du dehors par de gros verrous. Voyant que je ne pouvais sortir de là, je me désespérais, lorsqu'en allant et venant, tout à ma triste préoccupation, je heurtai du pied une grande perche recouverte de paille. Je la dressai avec beaucoup de peine contre la muraille, et, à force de bras, je me hissai jusqu'au sommet. L'arête du mur était si aiguë, que je ne pouvais amener à moi la perche; je me décidai donc à me servir encore de mes bandes; la première pièce était restée attachée à la tour du château; je pris un morceau de la bande du second rouleau, le liai à la perche, et je descendis de ce mur avec une extrême fatigue. Je n'en pouvais plus : l'intérieur de mes mains était écorché et ruisselait de sang; je fus contraint de prendre un peu de repos et de les baigner avec mon urine. Quand il me sembla que mes forces étaient revenues, je montai sur la dernière enceinte, du côté des Pratì, et je fixai à un créneau mon dernier peloton de bandes, pour descendre cette moindre hauteur comme

j'avais fait de la plus grande. A ce moment, je vis qu'une sentinelle tout près de moi m'avait découvert. Comprenant que mon dessein était traversé et ma vie en péril, je résolus d'affronter cette sentinelle, et je marchai droit sur elle, l'arme au poing. Voyant mon air délibéré, elle hâta le pas pour m'éviter. Bien vite je revins à mes bandes, dont je m'étais un peu éloigné. Je distinguai bien une autre sentinelle, mais celle-ci feignit de ne pas m'apercevoir, et je me mis à descendre. Me suis-je cru près du sol? Ai-je ouvert les mains pour sauter? ou bien n'ai-je pu, à cause de leurs blessures, supporter cette nouvelle fatigue? Toujours est-il que je tombai. Dans cette chute, je me heurtai la nuque, et je demeurai évanoui une heure et demie, autant que j'en pus juger. Un peu avant le jour, la fraîcheur qui précède d'une heure le lever du soleil rappela mes sens. Pourtant, je n'étais pas encore bien revenu à moi, car il me semblait qu'on m'avait coupé la tête et que j'étais dans le purgatoire. Peu à peu, la présence d'esprit me revint; je me rendis compte que j'étais hors du château, et je me rappelai tout ce que j'avais fait. Cependant je m'aperçus de la blessure à la nuque avant de me rendre compte que j'avais la jambe cassée. Je portai les mains à la tête et les retirai toutes sanglantes; puis, ayant tâté de nouveau avec plus de soin, je constatai qu'il n'y avait là rien de grave. Mais quand je voulus me lever, alors je reconnus que j'avais la jambe droite fracturée, trois doigts au-dessus du talon, ce qui ne m'effraya pas autrement. Je retirai mon poignard et sa gaîne. A l'extrémité était une grosse boule qui, ayant frappé contre l'os sans que celui-ci pût plier, l'avait brisé. Je jetai la gaîne; je coupai avec mon poignard un morceau de bande qui me restait, et, aussi bien que je le pus, je réunis les os. Marchant alors à quatre pattes, ce poignard à la main, je m'avançai vers la porte de la ville. Elle était fermée; mais une pierre se trouvait précisément dessous, qui me parut ne pas être très-lourde; je l'ébranlai, et je vis que je pouvais facilement l'enlever; je l'ôtai donc, et par l'ouverture ainsi formée, j'entrai. Il y avait plus de cinq cents pas du lieu où j'étais tombé à la porte par laquelle j'eus accès. »

Dans les rues de la ville, le fugitif faillit être dévoré par une bande d'énormes chiens; il réussit à en frapper un de son poignard, et tous les autres, selon leur naturel, s'étant rués sur le blessé qui hurlait, Benvenuto put se sauver. Un marchand d'eau passa; il le héla et lui dit : « Je suis un pauvre jeune homme qui en raison d'une intrigue d'amour ai dû descendre par une fenêtre; je suis tombé, et me suis cassé une jambe; le lieu d'où je viens de sortir ainsi étant de grande importance, je me vois en péril d'être taillé en morceaux. » Séduit par l'offre d'un écu d'or, le porteur d'eau, qui était d'ailleurs un brave homme, chargea le blessé sur son âne.

Quelque extraordinaire que soit le récit de cette évasion, on est moins porté à le considérer comme une fable, si l'on songe à ce que le désespoir peut donner d'audace à un homme énergique qui se voit injustement condamné à mourir dans un cachot. Les faits de ce genre sont nombreux, et nous ne voyons pas pourquoi un homme de la trempe de Cellini n'aurait pas pu s'évader, comme tant d'autres avant et après lui ont réussi à le faire, de forteresses réputées également inaccessibles.

Nous avons constaté d'ailleurs la véracité du narrateur pour tout ce qui touche son incarcération : dénonciation de Jerolimo le Pérugin; arrestation par le bargello Crespino de Boni; interrogatoire dans le fort Saint-Ange par les trois personnages qu'il

désigne; relations avec le commandant du château Giorgio Ugolini, avec le moine Pallavicino, avec le Savoisien, dont il déroba les tenailles pour s'en faire un instrument de délivrance. Lorsque à la suite de tous ces faits concordants il raconte sa fuite, qui en est la conséquence naturelle, il doit dire vrai au fond, comme pour tout ce qui précède.

Nous avons visité au fort Saint-Ange le cachot que la tradition indique comme ayant été celui de Cellini. Certes ce n'est pas de celui-là qu'il lui eût été possible de s'évader par les moyens qu'il raconte, car cette cellule souterraine n'a aucun accès sur le côté extérieur de la tour. Mais en suivant avec attention le texte des Mémoires, on voit que l'accusé fut tout d'abord enfermé dans une chambre qui se trouvait en haut sur la plate-forme, et où il pouvait continuer à travailler; or c'est de là qu'il explique avoir combiné, puis exécuté son évasion.

Il ne fut pas sauvé par ce coup d'audace. Protégé par la fille naturelle de Charles-Quint, veuve d'Alexandre de Médicis, qui venait d'épouser en secondes noces le jeune Octave Farnèse (1), petit-fils de Paul III; défendu par plusieurs cardinaux influents, il semblait devoir échapper au ressentiment du Pape; tout au contraire, celui-ci ayant exigé qu'on lui rendît le blessé, ne tarda guère à le faire jeter de nouveau en prison, où on le traita plus cruellement que jamais. Selon les humeurs extravagantes de son geôlier, que la folie tourmentait de nouveau, il fut enfermé cette fois dans un endroit de la plate-forme où se trouve une petite cour; puis sous un jardin, dans un cachot obscur rempli d'eau, de tarentules et d'insectes venimeux, où il traça sur le mur, avec un morceau de charbon, une image de Dieu le Père entouré d'une gloire d'anges; enfin, dans l'affreux souterrain qui vit périr l'infortuné Benedetto Fojano, des Frères Prêcheurs (2), et d'où on le ramena bientôt dans le précédent. Le cachot que la tradition désigne aujourd'hui répond assez bien aux indications données par Cellini sur celui où il avait dessiné cette image de Dieu le Père, dont on croit même retrouver quelques traces; on y remarque une sorte de soupirail obturé qui pourrait être « cette étroite ouverture par laquelle pénétrait un peu de lumière pendant une heure et demie par jour ».

De cet affreux caveau, il ne pouvait songer à s'évader, et toutes ses pensées se tournaient vers la préparation à la mort. Ce n'est que quelques jours avant sa délivrance qu'il fut transféré dans la partie supérieure du château, d'où il avait réussi précédemment à s'enfuir.

Nous avons vu par les documents de procédure que sept jours après sa première incarcération, et la veille de son interrogatoire, sa boutique avait été fermée par ordre du gouverneur de Rome. Cellini parle aussi de l'injustice qu'on lui avait faite en fermant sa boutique et du plaisir que cela causait à ses ennemis. Trois autres documents montrent que ses amis, de leur côté, agissaient à cet égard. Ce sont trois protestations successives faites contre le fisc au nom de l'orfèvre et par ses mandataires; le *motu proprio* du Pape y sert d'argument contre l'incarcération. Ces actes sont datés des 12, 13 et 15 mars 1539. Ils ne furent pas absolument sans effet, puisque le 31 mai suivant les

(1) Voir la note 1 de la page 23. — (2) Voir VARCHI, t. XII, p. 441.

clefs furent restituées sur l'ordre du gouverneur (1). Mais il n'en fut pas de même pour le point principal. Le vol des pierreries n'ayant pu être soutenu, on retenait l'inculpé en prison en parlant bien haut du meurtre de Pompeo. C'était un pitoyable prétexte, puisque le coupable ayant été gracié autrefois, on n'osait ni le poursuivre ni le juger ouvertement de ce chef. Son défenseur établissait que d'ailleurs la paix avait été faite avec le frère de la victime. Ne pouvant répondre directement à cet argument, le procurateur fiscal se retranchait derrière les réserves générales, c'est-à-dire les banalités de procédure : « *Procurator fiscalis opponit generalia, saluis aliis,* etc. (2) », écrit-il derrière la citation.

Benvenuto dit que dès le début Mgr de Montluc intervint en sa faveur. Jean de Montluc, frère du maréchal, était entré au service de François I[er] par la faveur de Marguerite de Navarre. Nommé en 1553 évêque de Valence en Dauphiné, il eut plus tard l'habileté de négocier à Varsovie l'élection de Henri d'Anjou comme roi de Pologne. A l'époque de l'incarcération de Cellini, on sait qu'il était à Rome.

Nous avons recherché attentivement dans sa correspondance, malheureusement dispersée, si nous ne retrouverions pas quelques traces de son intervention en faveur de l'orfévre prisonnier. Les lettres qui subsistent ne contiennent rien sur cet objet. Au commencement de 1538, M. de Selve était ambassadeur du Roi Très-Chrétien à Rome, ayant auprès de lui le protonotaire Montluc; à la fin de l'année, M. de Grignan avait remplacé M. de Selve. Dans les lettres de Selve et du cardinal de Mâcon, qui avaient précédé Grignan et Montluc, il est à plusieurs reprises question des emportements de Paul III et de ses duretés. Aux dates des 3 et 7 août 1538, le cardinal Trivulce avait été obligé de recourir directement au Roi « contre la colère et indignation du Pape contre luy, procédant des mauvais rapports du cardinal Carpi (3) ».

Les lettres de M. de Grignan et de Montluc sont adressées tantôt au Roi, tantôt au connétable de Montmorency (4). Elles traitent de la trêve conclue entre le Roi et l'Empereur; d'un mariage entre la nièce du Pape et M. de Vendôme, que le Saint-Père désire ardemment; de l'affection du cardinal de Ferrare et du cardinal Trivulce pour Sa Majesté; de la légation d'Avignon, que le Roi de France voudrait pour le cardinal de Châtillon et que le Pape entend réserver au cardinal Farnèse, au cas où ledit cardinal viendrait à ne plus être en faveur sous un nouveau Pape. Grignan se louait alors beaucoup de Montluc. Écrivant au connétable, à la date du 8 mai 1539, il l'informait qu'il avait introduit le protonotaire aux audiences du Pape. C'est ainsi que l'évêque de Valence put intervenir directement auprès du Pontife, et le récit de Cellini n'a par conséquent rien d'invraisemblable.

« Si Benvenuto est coupable, disait Jean de Montluc parlant à Paul III au nom de François I[er], pourquoi ne pas le faire passer devant les juges ordinaires, qui pourraient le punir; mais s'il ne l'est pas, pourquoi le retenir en prison? »

(1) *Liber actorum,* 1538-1539. (BERTOLOTTI.) — (2) BERTOLOTTI.

(3) La lettre du 3 est adressée au connétable, celle du 7 au Roi.

(4) Quelques-unes ont été relevées par G. RIBIER (*Lettres et mémoires d'Estat des Roys, Princes, Ambassadeurs et autres Ministres sous les règnes de François I[er], Henri II et François II.* Paris, 1665, 2 vol. in-folio); d'autres sont aux manuscrits de la Bibliothèque nationale, *Fonds français,* n° 3914.

On s'explique tout le déplaisir qu'au dire de Cellini un tel propos causait au Pape, lorsqu'on le rapproche de cette remarque très-frappante de M. Bertolotti, que tandis que dans tous les documents du *Liber actorum* concernant les accusés, la qualification de chacun d'eux se trouve portée en marge du registre, au contraire, pour les pièces qui concernent Cellini, on ne lit aucune spécification de son prétendu crime; ses accusateurs ne savaient pas même comment le nommer. Voilà, ce nous semble, une preuve assez éclatante de l'innocence du malheureux orfévre pour ce qui concerne ce vol des pierreries des tiares; et voilà aussi qui lui donne raison quand il explique toute cette affaire comme ayant tourné à la confusion des juges chargés de l'interroger et comme n'étant qu'une infâme persécution de Pier Luigi Farnèse. Ce que l'histoire sait de ce personnage, de sa rapacité, de ses exactions, de ses instincts cruels, de ses infâmes débauches et de ses crimes, n'est pas fait d'ailleurs pour écarter de lui un soupçon de cette nature. Son père voulait à tout prix le placer au rang des Souverains; il le combla de biens, et finit par ériger pour lui en duché les États de Parme et de Plaisance. En butte à la haine universelle, qu'il n'avait que trop méritée, Pier Luigi fut assassiné à la suite d'une conspiration. Ce n'est pas lui faire tort que de le croire capable de toutes les injustices que Cellini se plaint d'avoir souffertes de lui.

Montluc, dans une lettre où il reparle au Roi du dévouement du cardinal Trivulce pour les intérêts de sa couronne, ajoute :

« Et ainsi fait le semblable et tant bien son devoir Mgr le cardinal de Ferrare et de telle affection à l'endroit de Vous, que bien souvent il ne s'en peut contenir qu'il ne se lamente à moy des manières et conditions de faire de quoy l'on use en ce qu'il requiert le bien de Vos affaires. » Et c'est en effet ce même cardinal de Ferrare, Hippolyte II d'Este, qui, selon le récit des Mémoires, obtint la délivrance de Cellini, un soir qu'il trouva le Pape en belle humeur et disposé à être agréable au Roi de France. La nuit était avancée; sans attendre que Pier Luigi pût en être informé, le cardinal fit sur l'heure sortir son protégé, et bien lui en prit, car dès le lendemain l'implacable Paul III regrettait déjà ce mouvement de clémence.

Les Mémoires disent que le gouverneur du château mourut peu de jours avant l'élargissement du prisonnier et fut remplacé dans ses fonctions par son frère, Antonio Ugolini. Or, les registres compulsés par M. Bertolotti établissent que cet Antonio, qui suppléa son frère sans lui succéder effectivement comme l'avait cru Cellini, entra en fonction le 1er décembre 1539; et d'autre part, il résulte de plusieurs lettres de contemporains que la victime de Pier Luigi était encore en prison le 22 novembre, mais n'y était plus le 5 décembre. La concordance est donc précise.

Ces lettres sont intéressantes, non-seulement parce qu'elles confirment l'exactitude du récit de Cellini, mais aussi parce qu'elles font connaître comment ce caractère fantasque était jugé par ses meilleurs amis.

La première, datée de Rome le 22 novembre 1539, est adressée par Annibal Caro à Luca Martini (1) : « Benvenuto est encore au château, et bien qu'avec toute sollici-

(1) C'est à ce même Luca Martini que Cellini adressa une bizarre élucubration « à la gloire de la prison », qu'il écrivit chez le cardinal de Ferrare aussitôt après sa sortie du fort Saint-Ange.

tude et bon espoir on négocie en sa faveur, je ne puis effectivement me rassurer en présence de la colère et de la dureté de ce vieillard (Paul III). Cependant le crédit est grand, et la faute n'est pas telle que la peine déjà endurée ne lui soit de beaucoup supérieure. Pour cette raison, j'espère néanmoins que cela tournera bien, à moins qu'il ne se fasse du tort par son caractère, qui est vraiment étrange. Depuis qu'il est en prison, il n'a jamais pu se retenir de dire certaines choses de sa façon et selon son humeur, et, à mon sens, c'est cela qui, en tenant l'esprit du prince en éveil sur ce que Benvenuto pourra faire ou dire dans l'avenir, le trouble beaucoup plus que ce qu'il peut avoir fait ou dit de coupable par le passé. On s'applique à le rassurer sur cela. Je vous aviserai de ce qui en résultera (1). »

Voilà qui est certes bien d'accord avec ce passage des Mémoires dans lequel Cellini rapporte le propos d'un domestique de l'évêque de Pavie : « Ce jeune homme de bien me suppliait de me tenir tranquille, et de faire en sorte qu'on ne m'entendît pas dire de telles choses, parce qu'elles me nuiraient beaucoup. »

Le 5 décembre 1539, Annibal Caro écrit une nouvelle lettre; celle-ci est adressée à Benedetto Varchi : « Au sujet de Benvenuto, vous devez avoir appris qu'il est hors du château et chez le cardinal de Ferrare. Maintenant, ses affaires s'arrangeront à loisir. Mais il fait damner les gens par sa cervelle hétéroclite. On ne manque pas de lui indiquer ce qui serait dans son intérêt, mais cela ne sert guère, car, quelque énormité qu'il dise, il lui semble toujours n'avoir rien dit (2). »

A la même date, Luigi Alamanni, ce gentilhomme du cardinal de Ferrare dont il est souvent question dans les Mémoires, et qui fut probablement un de ceux qui allèrent la nuit porter l'ordre d'élargissement, écrit aussi à Varchi : « J'ai ici à la maison Benvenuto sain et sauf, et c'est à peine si lui-même il le croit; car lorsque la prison lui fut ouverte, il lui semblait rêver, ne pensant plus jamais en sortir. Je vous assure qu'il ne se trouvait pas à Rome quelqu'un qui crût que nous fussions en état de l'obtenir. Il peut bien dire qu'il doit la vie au cardinal de Ferrare et à ses amis; et parmi ceux-ci vous êtes le premier, ainsi que je lui en ai donné plusieurs fois ma parole. Il se rappelle à vous et vous écrira. »

Le 9 décembre, Alamanni écrit encore à Varchi : « Je n'ai rien à vous dire de nouveau; Benvenuto est ici à la maison, il va bien et se rappelle à vous (3). »

Délivré au nom de François Ier, Cellini devait se considérer comme engagé dès lors au service du Roi, et il se décida sans regret à quitter cette ville de Rome, où il sentait qu'il ne pouvait plus vivre en sûreté aussi longtemps que Paul III serait Pape.

---

(1) Cette lettre a été relevée par Jacopo Rilli, *Notizie letterarie ed istoriche*. Les œuvres d'Annibal Caro, avec une vie de l'auteur par Federico Seghezzi, ont été publiées à Milan de 1807 à 1812, en huit vol. in-8°.

(2) F. Tassi a donné le texte italien de ces deux lettres; l'une se trouve dans le recueil des *Lettere* d'Annibal Caro, Comino, 1725; l'autre, dans le vol. XV, *Prose Fiorentine*.

(3) F. Tassi a relevé ces deux lettres dans un *Codice Stroziano*.

CHAPITRE QUATRIÈME

Cellini au service du cardinal de Ferrare. — Le registre du trésorier Mosti, découvert par M. le marquis Campori. — Séjour à Ferrare. — Arrivée à Fontainebleau. — François Ier. — L'atelier du petit Nesle.— Madame d'Étampes. — Le Primatice. — Les documents des Archives nationales de France et M. le marquis Léon de Laborde. — Les élèves de Cellini restés en France après leur maître.

Cellini dut demeurer encore trois mois à Rome pour attendre le départ du cardinal de Ferrare, qui allait retourner lui-même à la cour de France. Il occupa les premiers jours de sa liberté recouvrée à écrire un « chapitre à la gloire de la prison », dont l'étrangeté témoigne assez que son esprit n'était pas encore rentré en possession de son équilibre. Puis, pensant que le grand air l'aiderait à reprendre plus facilement ses forces, il partit à cheval avec un compagnon pour Tagliacozzo, sur le territoire napolitain, où se trouvait son élève Ascanio, qu'il ramena chez le cardinal. Le maître et l'ouvrier se remirent immédiatement à l'œuvre, Ascanio terminant le bassin du prélat, et Benvenuto composant une nouvelle aiguière pour remplacer celle qui lui avait été volée après son arrestation (1). Le cardinal venait le voir plusieurs fois par jour, accompagné de Luigi Alamanni et de Gabbriello da Cesano (2); c'est alors qu'il lui commanda son cachet épiscopal et le premier modèle de la fameuse salière aujourd'hui conservée à Vienne.

M. le marquis Campori a fait la découverte, dans les Archives de Modène, d'un livre des dépenses particulières du cardinal Hippolyte d'Este, tenu par le trésorier Tommaso Mosti, et qui renferme d'intéressantes notices sur Benvenuto depuis le moment où, à sa sortie du château Saint-Ange, il fut recueilli par le prélat. La première, en date du 4 janvier 1540 (l'artiste, comme nous l'avons vu, avait été mis en liberté dans les premiers jours de décembre), confirme l'assertion des Mémoires d'après laquelle le maître et l'élève se remirent tout aussitôt à leur travail. Le registre des dépenses porte, à la date du 4 janvier, l'achat de « douze nattes de *paviera* (3), lesquelles furent données à maître Benvenuto, orfévre, pour les mettre sur le sol de la chambre où il travaille dans le palais du révérendissime cardinal de Mantoue, pour le service du révérendissime cardinal de Ferrare ». Ainsi que le fait judicieusement remarquer M. Campori, ces derniers mots ne contredisent pas l'assertion de Cellini, parce que le cardinal de Ferrare n'étant pas encore entré en possession de son palais à

(1) Voir page 42.

(2) Ce personnage remplit plusieurs missions diplomatiques, notamment pour Clément VII en Angleterre. Il fut ensuite à la cour de France confesseur de la Reine Catherine de Médicis, et en 1556 Paul IV lui donna l'évêché de Saluces.

(3) C'est le nom qu'on donnait, à Modène, à une sorte de plante paludéenne analogue au jonc.

Monte Cavallo (lequel fait aujourd'hui partie du Quirinal), habitait à cette époque le palais du cardinal de Gonzague. Donc, Benvenuto, ainsi qu'il le dit et que l'écrivaient Annibal Caro et Luigi Alamanni, n'en était pas moins l'hôte du cardinal de Ferrare. Cela est encore plus évident d'après une note du même registre qui, à la date du 12 janvier, constate le payement d'une somme d'argent à un maçon, « pour avoir fait dans le palais où habite le révérendissime cardinal un fourneau d'orfévre, pour les besoins de maître Benvenuto, orfévre, lequel travaille pour Sa Seigneurie Révérendissime ».

Le livre du trésorier Tommaso Mosti va nous permettre de contrôler pendant quelque temps les Mémoires, car il embrasse toute l'année 1540 (1). Il nous révélera aussi quelques travaux de l'artiste dont il n'est fait mention nulle part dans la *Vita* ni dans les *Trattati*. Ce sont d'abord quatre chandeliers d'argent et une coupe, destinés au prélat. On y apprend de plus que l'artiste lui vendit une tête en bronze de l'empereur Vitellius. Hippolyte d'Este, grand amateur d'antiquités, l'était aussi de fêtes mondaines et de travestis, comme on le voit par deux autres notes, l'une mentionnant la restitution à l'orfévre d'un écu d'or qu'il avait prêté au cardinal, « pour se conformer à la volonté de Sa Seigneurie Révérendissime, celle-ci étant en habit de mascarade »; l'autre relatant la remise de vieilles draperies de lit de la garde-robe épiscopale, qu'on lui consigne afin de garnir un char de triomphe que le musicien Francesco dalla Viola avait fait exécuter sur l'ordre du même cardinal pour donner une aubade à Sa Sainteté. Ces deux notes sont en date des 6 et 7 février.

Au commencement de mars, le moment approche du départ pour Fontainebleau, et le prélat diplomate, protecteur des affaires religieuses de France, songe à se munir de ces élégants rosaires qu'il avait coutume d'offrir en présent aux belles dames de la cour de François I[er], à madame d'Étampes, à madame de Bonneval et aux autres. Le 1[er] mars, on remet un écu d'or à Benvenuto pour qu'il le convertisse en fils d'or et monte les *Pater noster* d'un chapelet.

Le registre du trésorier n'oublie pas non plus Paolo Romano et Ascanio Tagliacozzo; tous deux déjà secondaient leur maître, conformément à l'assertion des Mémoires. Le registre les qualifie « *gargioni de M[o] Benvenuto aurifice* »; il nous apprend que la provision mensuelle du premier était de quatre écus d'or, et celle du second, de trois, « à raison de certains travaux d'argent pour lesquels ils aident ledit maître Benvenuto, et qui sont destinés à Sa Seigneurie Révérendissime ». De plus, il leur fut remis en don à chacun une casaque et un manteau bordé de velours, valant ensemble plus de vingt-quatre écus d'or. Hippolyte d'Este veillait à la belle tenue de sa maison.

D'après Cellini, ce fut le lundi saint que le cardinal et sa cour se mirent en marche. Ce jour tombait le 22 mars, et l'on voit, par le registre des dépenses, que dès le mois d'avril l'orfévre et ses deux ouvriers étaient installés à Ferrare, dans le palais Belfiore, et qu'ils travaillaient à l'aiguière et au bassin.

Le cardinal, en partant pour la France, laissa Benvenuto et ses élèves attendre ses

(1) Voir le mémoire académique intitulé : *Notizie inedite delle relazioni tra il cardinale Ippolito d'Este e Benvenuto Cellini, raccolte dal marchese Giuseppe* CAMPORI. Modène, 1862.

ordres à Ferrare. L'artiste rapporte ainsi ses paroles d'adieu : « Benvenuto, tout ce que je fais là est pour ton bien. Avant que tu quittes l'Italie, je veux que tu saches parfaitement à quoi t'en tenir sur ce que tu viens faire en France. Pendant ce temps, applique-toi le plus que tu pourras à mon bassin et à mon aiguière; et je laisserai des ordres à l'un de mes intendants pour que tout ce dont tu auras besoin te soit donné. » Les registres des comptes constatent en effet que l'on fournissait aux trois orfévres non-seulement tous les ustensiles nécessaires, mais encore le métal, sous forme de chandeliers et de monnaies diverses à mettre à la fonte.

Cellini travailla aussi pour le frère du cardinal, le duc de Ferrare Hercule II, dont il modela une médaille. Par une note payée à un mouleur, on apprend qu'il fit en outre un buste du cardinal (1).

Son séjour à Ferrare fut assez long, car une note de sa main, touchant les relations qu'il eut alors avec le cardinal de Ravenne, établit qu'il s'y trouvait encore au mois de septembre (2). Appelé enfin par ordre du Roi, il se rendit à Lyon en passant le mont Cenis, et rejoignit le cardinal de Ferrare à Fontainebleau. Il y était certainement le 31 octobre, parce qu'à cette date le trésorier marque que Sa Seigneurie Révérendissime lui a remis de sa propre main, étant en barque, une petite somme pour une dague et une masse de chevau-léger, « *mazza da caval leziero* ». Ces documents déterminent d'une manière précise le moment de l'arrivée de l'artiste à Fontainebleau, tandis que les précédents annotateurs ne pouvaient l'indiquer qu'avec hésitation (3).

Cellini raconte que, tout en menant de front d'autres travaux pour le Roi, il termina le bassin et l'aiguière; que lorsqu'ils furent achevés, il les fit dorer avec soin, et que le cardinal les offrit à François Ier. Le trésorier Mosti confirme ces faits en notant à la date du 24 décembre un payement effectué le 12 du même mois à Fontainebleau, « pour dorer un bassin et une aiguière ovale en argent, décorés de figures, exécutés pour notre susdit R^me^ Cardinal, et que Sa S^rie^ R^me^ veut offrir en présent à la Majesté du Roi Très-Chrétien ».

Une autre note du registre de ce même mois montre Cellini mêlé aux courtisans dans la grande salle du Roi, au château de Fontainebleau, et remettant au cardinal, de la part d'un certain Bartolomeo, dit Vicino, un teston pour le faire voir à Sa Majesté. Le teston ayant échappé de la main de Sa Seigneurie, fut perdu, et l'on en remboursa le prix à son propriétaire.

Arrivé à Fontainebleau, Cellini fut en effet présenté à François Ier, qui lui fit bel accueil et lui recommanda tout d'abord de se divertir pendant quelques jours. L'artiste rapporte qu'après avoir suivi la cour en Dauphiné, il travailla chez le cardinal de Ferrare à Paris, jusqu'au moment où le Roi lui donna le château du petit Nesle pour y établir ses ateliers; c'est sans doute pour cela que jusqu'à la fin de l'année 1540 son nom se retrouve encore quelquefois sur le livre du trésorier Mosti.

La prise de possession du petit Nesle ne devait pas être une mince entreprise.

(1) Voir au Catalogue.
(2) Voir aux Appendices un compte de travaux exécutés pour le cardinal de Ravenne.
(3) Voir TASSI, t. II, p. 161, note 2.

François Ier y avait établi, en 1522, un bailli chargé spécialement de la garde des priviléges de l'Université de Paris et de la juridiction de toutes les causes s'y rapportant; puis il avait supprimé cet office, qui se trouva faire retour au grand prévôt. Héritant des fonctions, celui-ci prétendit hériter aussi des priviléges, bien qu'il n'eût que faire pour lui-même du petit Nesle, puisqu'il occupait le Châtelet. Or, le grand prévôt était alors Jean d'Estouteville, seigneur de Villebon, successivement créé chevalier de Saint-Michel, conseiller du Roi et son lieutenant général en Normandie et en Picardie. Il tenait à la noblesse, aux personnages en charge, et avait bon pied à la cour. C'était chose dangereuse que d'entrer en lutte avec un adversaire de cette taille. Les difficultés et les déboires devinrent tels, que Cellini, malgré sa témérité habituelle, fut sur le point de quitter la partie, et il eut à ce sujet avec le Roi un entretien des plus curieux, qui caractérise certains côtés des mœurs de l'époque et de l'humeur de François Ier. Quand le bon plaisir du Souverain était entravé, ce n'était pas toujours la loi qui lui opposait son frein, c'était souvent aussi l'influence des coteries de cour, certains seigneurs ayant acquis assez de puissance pour oser entrer en lutte presque ouverte avec la volonté royale.

« J'eus à subir de telles insultes, dit Cellini, que je retournai trouver le Roi, pour lui demander de m'établir ailleurs. « Qui êtes-vous? s'écria Sa Majesté, et quel est « votre nom? » Je fus tellement stupéfait, que, ne comprenant pas ce que le Roi voulait dire, je restai muet. Alors il répéta les mêmes paroles, presque en colère. Je répondis que je m'appelais Benvenuto. « Eh bien! reprit-il, si vous êtes ce Benvenuto dont on « m'a parlé, agissez à votre manière, puisque je vous en donne pleine licence. » Je répondis à Sa Majesté qu'il me suffisait qu'Elle me gardât sa bonne grâce, et que du reste je ne voyais alors rien qui pût m'embarrasser. « Allez donc, ajouta le Roi en sou- « riant dans sa barbe, car ma grâce ne vous fera pas défaut. »

Qu'on s'étonne, après cela, si, fort d'un tel appui et surtout piqué au jeu par les paroles du Souverain, il entendit faire respecter son droit, même au besoin par la force. Certains locataires entendirent plus ou moins facilement raison, et finirent, à contrecœur mais sans batailler, par laisser la place. Parmi ceux-ci se trouvait un imprimeur, « *uno stampatore molto valente di libri* », que Cellini ne nomme pas, mais qu'il désigne comme ayant imprimé le premier livre de médecine de son ami messire Guido Guidi. On en peut conclure que ce fut notre Pierre Gauthier, lequel en effet imprima de cet auteur une traduction latine des traités de chirurgie d'Hippocrate, de Galien et d'Oribasius, ornée de figures et dédiée à François Ier (1). Guido Guidi était premier médecin de ce prince.

Un fabricant de salpêtre se montra plus récalcitrant, et alla jusqu'à se moquer des sommations de son adversaire. C'était jouer gros jeu. Son local fut bientôt enlevé de haute lutte et ses meubles furent lancés par les fenêtres. Cet homme fit un procès.

Plus tard, un distillateur de parfums, protégé par madame d'Étampes, essaya de

(1) *Chirurgia e græco in latinum conversa, Vido Vidio Florentino interprete, cum nonnullis ejusdem Vidii commentariis. Excudebat Petrus Galterius, Luteciæ Parisiorum, pridie cal. maii* 1544. In-fol. — F. Tassi a déjà fait ce rapprochement.

s'installer au petit Nesle; pendant plusieurs jours, l'assaut fut régulièrement donné chez lui par Cellini et ses élèves. A coups de pique et d'escopette, on le contraignit également à déguerpir; et ce fut encore par les fenêtres que les assaillants déménagèrent son mobilier.

Après ce dernier exploit, le vainqueur alla raconter au Roi comment il avait compris l'exécution de ses volontés. Le prince rit de bon cœur et confirma son bon plaisir par un nouvel acte de donation qui mit son orfévre sinon en jouissance paisible, du moins en possession définitive.

Pour cela, il dut lui donner d'abord des lettres de naturalisation. Benvenuto garda précieusement toute sa vie ces deux actes, qui furent portés sur l'inventaire (1) dressé après son décès : « *Dua privilegii del Re di Francia concessi a Benvenuto* ». Francesco Tassi le premier les a retrouvés et publiés en 1829. Ils étaient conservés dans l'*Archivio dei Buonomini di S. Martino,* où les avait apportés, avec nombre de notes et autres écrits de l'orfévre, le testament d'un neveu de Cellini (2). Curieux de rechercher si les minutes de ces deux documents existaient encore à Paris, nous avons été heureux de constater que l'un d'eux, l'acte de naturalisation, transcrit sur le livre des enregistrements, existe en effet à nos Archives nationales (3). Sauf quelques changements de mots et des variantes dans l'orthographe, son texte est identique avec celui de l'expédition conservée à Florence. Nous le publions d'après le registre de Paris (4).

« FRANÇOIS par la grâce de Dieu Roy de France, à tous présens et advenir salut. Nous avons reçeu humble supplication de nostre cher et bien amé Bienvenu Celin (*sic*) nostre orfèvre, natif du pays de Florence, contenant que combien qu'il se soit arresté et habitué en cestuy Nostre Royaulme en intencion et firme propos de Nous y servir et finir le reste de ses jours. Mais il doubte que après son trespas Noz autres Officiers voulsissent dire et alléguer qu'il ne soit natif ne originaire de Nostre dit Royaume, et par ce moyen pretendre es biens qu'il délaisseroit par son trespas Nous estre advenuz et escheuz par droict d'aubeyne, s'il n'avoit sur ce Noz Lettres de Naturalité et congé de tester, humblement requirant icelles. Pour ce est il que Nous ce considéré, que désirans bien et favorablement traicter ledict Suppliant, en faveur et recongnoissance des bons et agreables services qu'il Nous a par cy devant faicts, faict et continue chacun jour, et esperons qu'il Nous fera cy après, et autres bonnes considerations à ce Nous mouvans. A icelluy avons permis, octroyé et accordé, permettons, accordons, octroyons, voullons et Nous plaist de grace especial, plaine puissance et auctorité Royale, qu'il puisse et lui loyse tenir et posseder en cestuy Nostre Royaume, pays, terres et seigneuryes de Nostre obeissance toutes et chacune les terres, seigneuryes et biens tans meubles que immeubles, qu'il y a ou pourra avoir cy après, et d'iceulx tester et disposer par testament et ordonnances de dernière volonté, faicte entre vifz donation ou autrement à son bon plaisir, et que ses Heritiers, Successeurs et Ayans cause luy puissent succeder, prendre et aprehender les biens de sa dicte succession, don et légitimation pourveu qu'ilz soient Regnicollez tout ainsi que ilz estoient originairement natifs de Nostre Royaume, dont Nous les avons habillitez et dispensez, habillitons et dispensons par ces dictes présentes, sans ce que Noz Officiers ne autrès quelzconques luy puissent ne à ses dits Heritiers, Successeurs et Ayans cause mettre ou donner en la joissance de

(1) Voir cet Inventaire aux Appendices.

(2) Une partie des documents de l'*Archivio dei Buonomini di San Martino,* acquise autrefois par la *Biblioteca Palatina,* se trouve aujourd'hui à la *Biblioteca Nazionale* de Florence.

(3) Archives nationales de France, *Registres du Trésor,* JJ, 256[1], fol. 64.

(4) Confronter avec le texte de l'expédition publiée par Francesco TASSI.

ses diz biens aucun destourbide ou empeschement, aussi sans ce qu'il soit tenu pour ce Nous payer, ne à autres, aucune finance ou indampnité, la quelle à quelque somme qu'elle soit ou se puisse monter, Nous luy avons donné, cedé, quité, remis et delaissé, donnons, cedons, quitons, remetons et delaissons par ces dictes présentes : Par les quelles donnons en mandement à Noz amez et feaulx les gens de Noz comptes et Trésoriers à Paris, et touz Noz autres Justiciers et Officiers présents et advenir, ou à leurs lieutenants et à chacun d'eulx envers soy et comme à lui apartenans, que de Noz presente grace, congé, permission et octroy et de tout le contenu cy dessus ils facent, seuffrent et laissent le dit Suppliant joyr et user plainement et paisiblement, sans lui faire mettre ou donner ne souffrir estre faict, mis ou donné aucun trouble, destourbide ou empeschement à ce contraire. Les quels si faicts, mys ou donnés lui avoient esté ou estoient, mettent ou facent mettre à pleine et entière delivrance et au premier estat et don. Et par Rapport es dites presentes signées de Nostre main, ou vidimus d'icelles faictes sous le Scel Royal pour une fois seulement et quictance ou recongnoissance dudit Bienvenu Celin Suppliant sur ce suffisante. Nous voullons celluy ou ceux de Noz Recepteurs, a qui ce pourra toucher, estre quictés et deschargés de ce à quoy se pourra monter la dicte Finance ou indampnité, par Noz dicts gens des Comptes et autres qu'il apartiendra et besoings sera, sans aucune difficulté, car tel, etc.; non obstant que la valleur ne soit autrement spéciffiée ne declarée, que tels dons n'ayons acoustumé faire que pour la moictié ou le tiers, l'ordonnance par Nous faicte sur l'erection de Noz coffres du Louvre et distribution de Noz Finances, l'ordonnance aussi par Nous dernièrement faicte à Meaulx et quelzconques autres ordonnances, restrinctions, mandemens ou deffences à ce contraires. Auxquelles ensemble à la desrogatoire de la desrogatoire d'icelles Nous avons pour ceste fez desrogé, et desrogeons pour ceste fez seullement. Et affin, etc. (1), Nous avons faict, etc. (2). Donné au moys de juillet, l'an de grace mil cinq cent quarante deux, et de Notre Règne le vingt huitieme.

« Ainsi signé, FRANÇOYS, et sur le reply, Par le Roy : Bayard, etc.

« Scellé de cyre vert en laxs de soye. Visa, etc. (3). »

L'acte par lequel le Roi confirme la donation du château du petit Nesle a été vainement cherché à nos Archives nationales; nous ne pouvons le donner que d'après le texte de la minute de Florence, retrouvée par Francesco Tassi :

« FRANÇOIS par la grâce de Dieu Roy de France à Nos amés et feaux les Trésoriers de France, et au Prevost de Paris, ou à son Lieutenant Criminel et à chacun d'iceulx salut et dilection. Comme Nous eussions cy davant baillé et délaissé à Notre cher et bien amé Bienvenuto Celliny Notre orfevre et statuaire la maison du Petit Nesle, située en Notre Ville de Paris, avec toutes et chacune ses appartenances et deppendences, pour loger et habituer lui et ses Ouvrieurs, et retirer partie de ses ouvraiges et choses servans à son art et metier. Suivant lequel don, et le commendement que deslors en fismes à notre Lieutenant Criminel, le dit Celliny fut mis en possession et joissances de la dite maison du Petit Nesle, les dites appartenances et deppendences. Lequel a joy, tenu et occupé tout le dit Logis entierement jusques a ce que voyant que une petite maison et Jeu de Paulme deppendant du dict Hostel estoit la plus part de l'an vaccant pour le peu d'ouvraiges, qu'il avoit lors encommencés, et ne s'en aidoit que quelques fois l'an, auroit loué la dite maison et Jeu de Paulme à certaines locatifs, à la charge que toutes et quantes

(1) Ici le copiste chargé de l'enregistrement a supprimé le complément de la formule qui se trouve sur la pièce de Florence : « Que ce soit chose ferme et estable à toujours. »

(2) Il faut encore ici compléter comme ci-dessus la formule abrégée par le copiste : « Mettre et apposer Notre Scel à ces dites presentes. »

(3) On lit au bas de la pièce de Florence la mention suivante de l'enregistrement :

« Visa, etc... Expédié et enregistré dans la Chambre des Comptes du Roi Notre Seigneur moiennant douze escus Soleil payez et renvetus en ausmones, pourvu que les Heritiers de l'Impetran soient Regnicoles. Fait et descript au bureau de la Chambre des dits Messieurs ce 2 octobre mil cinq cent quarante et trois. »

† Def.

fois que bon lui sembleroit, et en auroit affaire pour la retraite des dites ouvraiges, les dits locatifs seroient tenus vuider et lui delaisser la dite maison, retenant tousjours à lui le jardin deppendant de la dite maison, dont il ne se pouvoit aucunement passer pour la commodité et continuation des dites ouvraiges. Ce que ayant entendu un certain Jehan le Roux thailleur et faiseur de pavemens de terre cuyte, se seroit retiré par devant Nous, et Nous ayant fait entendre, que la dite maison, avec le jardin et Jeu de Paulme deppendant d'icelle ne servoit de rien à icelluy Celliny pour l'effet pour lequel lui avons baillé et delaissé, et que la louoit ensemble le dit jardin pour en faire son prouffit particulier, Nous aurions souvez tel donné à entendre baillé et delaissé à icelluy le Roux, la dite maison et jardin, pour s'y retirer et y dresser les fours, fourneaux et autres choses requises propres et commodes pour la manufacture de son dit art et mestier. Et à ceste fin fait expedir Nos lettres pour ce necessaires, en vertu de quelles le dit Roux a esté fait joissant des dite maison et jardin, non obstant les oppositions et appellations intentées par le dit Celliny, et d'iceulx joy jusques à ce que Nous estant demeurantes en Notre ville de Paris, Nous Nous sommes transportés au dit Nesle, et ayant Nous mêmes veu la statue en forme de Collosse et autres ouvraiges par le dit Celliny ja dressés, et bien cogneu que luy seroit impossible les retirer et d'accommoder avec ce qui restoit encore à faire, et parachever de ceulx que luy avons commandé et ordonné faire en si peu de place et logis, que lui reste du dit Nesle, sans s'aider et accommoder des dites maison, Jeu de Paulme et jardin baillez au dit le Roux, Nous avons voulu et ordonné le dit Celliny estre remis à sa dite maison, Jeu de Paulme et jardin. Et pour ce qu'il Nous a presentement fait entendre que vous faictes difficulté de ne faire d'autant qu'il ne vous fait apparoître de Notre dite vouloir, ordonnance et commendement, Nous à ces causes voullons faire pourvoir audit Celliny de maison et lieu qui soit ample, propre et commode pour le logis et retraicte de ses dites ouvraiges, vous mandons et commectons, par ces présentes, que vous ayez à incontinant fait remettre et reintégrer le dit Celliny en possession et joyssance des dites maison, Jeu de Paulme et jardins ainsi par Nous baillez et delaissés au dit le Roux, que du est, pour en joyr par le dit Celliny avec le dit logis et maison du Petit Nesle, et s'en servir pour le logis et retraicte de ses dites ouvraiges, ouvrieurs et serviteurs, tout ainsi qu'il faisoit auparavant le bail par Nous fait au dit le Roux, et pour cest effect faictes vuider le dit le Roux des dites maison, Jeu de Paulme et jardin, sans que en vertu de Notres lettres de bail, lesquelles Nous avons revocquées, cassées et adnullées, revocquons, cassons et adnullons par ces dites présentes, il s'y puisse plus retirer, loger, ni habituer en aucune manière en contraignant à ne faire et souffrir le dit le Roux, et tout autres qu'il appartiendra, et que pour ce seront à contraindre pour toutes voyes et manières duées et accoustumées de faire en tel cas, non obstant oppositions et appellations quelconques, et sans prejudice d'icelles pour les quelles ne voullons estre differé, et sans que icelluy Celliny soit tenu relever, ni autrement consuivre les dites oppositions et appellations par lui intentées pour empescher la possession du dit le Roux, les quelles Nous avons de Notre grace speciale, plaine puissance et auctorité Royale mise et mettons du tout au neant sans amende. Car tel est Notre plaisir. Non obstant ce que dessus (le dict bail) et quelconques autres ordonnances, mandemens, ou defences à ce contraires. Donné à Saint-Mor de Fosses le XV jour de juillet l'an de grace mil cinq cent quarante quatre, et de Notre Regne le trentunesme. FRANÇOIS. — Par le Roy. Le S. D'Annebaut, Marechal et Amiral de France présent.

« DELAUBESPINE. »

Ces deux documents irrécusables confirment de tout point ce que Cellini rapporte au sujet de ses lettres de naturalisation, et ce qu'il raconte du petit Nesle, de la difficulté qu'il eut de s'y installer, du jeu de paume qui s'y trouvait et dont il se fit un revenu; de la statue colossale de Mars qui étonnait tout le quartier, et dans la tête de laquelle un de ses élèves ayant caché sa maîtresse, les gens du voisinage crurent voir s'agiter un revenant.

Le château de Nesle était situé sur la rive gauche de la Seine, sur l'emplacement occupé depuis par les hôtels de Nevers et de Guénégaud, et aujourd'hui par le palais

de l'Institut (1) et l'hôtel de la Monnaie. En 1308, il avait été vendu par Amaury, seigneur de Nesle en Picardie, à Philippe le Bel. Brantôme a raconté que Jeanne de Bourgogne, femme de Philippe le Long, s'y serait livrée à de criminelles débauches, à la suite desquelles elle faisait jeter ses complices dans la Seine.

Au temps où Cellini l'occupait, le pont Neuf n'existait pas encore, puisqu'il ne fut commencé qu'en 1578, par Androuet du Cerceau, sous le règne de Henri III; de sorte que pour se rendre au Louvre de François I[er] l'artiste devait traverser la Seine au pont au Change, après avoir longé les murs du couvent des Augustins, qui se trouvait alors à l'extrémité de Paris de ce côté. Un soir, rapportant l'or que lui avait remis le trésorier du Roi pour l'exécution de la fameuse salière, Cellini fut attaqué dans ces lieux favorables au guet-apens. Les assaillants étaient au nombre de quatre. Il réussit à les intimider en leur faisant croire qu'ils avaient affaire à un militaire n'ayant que la cape et l'épée, bien résolu d'ailleurs à vendre chèrement sa vie. Mais à peine fut-il hors de leur atteinte que, de sa porte, il leur cria : « Ces quatre poltrons! ils ont été incapables de prendre à un homme seul mille écus d'or qui lui fatiguaient le bras! » Et comment se fût-il mieux vengé de ces larrons qu'en leur dévoilant la valeur de la proie qu'ils venaient de laisser échapper?

Piganiol de la Force, dans sa *Description historique de la ville de Paris* (2), explique ainsi ce qu'étaient le grand et le petit Nesle :

« La consistance des grand et petit hôtels et du séjour de Nesle, jardins, vergers, jeu de paume et place qui en faisoient partie, comprenoit tout le terrein qui étoit dans toute l'étendue en long de l'ancien fossé de Nesle, jusqu'à la rivière, et de là remontant dans la ville embrassoit et contenoit tout ce qui se trouve en continuant le long du quai, d'une part, jusqu'à la rue Saint-André des Arcs et à la porte de Bussi, de l'autre. »

Cellini n'occupait que le petit Nesle et le jeu de paume, ainsi qu'il le dit et que le constate l'un des documents cités plus haut. Il y tint maison, se plaisant à y accueillir ses compatriotes. C'est ainsi qu'il logea messire Luigi Alamanni et sa famille; puis l'évêque de Pavie, Monsignor de' Rossi, avec qui il s'était trouvé prisonnier au château Saint-Ange, et qui lui avait alors rendu quelques bons offices. On sait que le prélat, ayant recouvré la liberté en 1544, vint habiter quelque temps la France, et y composa des poésies à l'adresse de François I[er] et de la Reine de Navarre. Le célèbre médecin Guido Guidi (3) et plusieurs autres personnages reçurent aussi l'hospitalité de l'orfèvre. Des lettres de quelques-uns établissent que son assertion à ce sujet est absolument exacte. L'un d'eux, Niccolò Martelli, lui écrit de Florence à la date du 1[er] septembre 1543 : « Le Tasso, le Tribolo, le Stradino, le grand Varchi et notre excellent Luca Martini ont eu la plus vive satisfaction d'apprendre l'état dans lequel vous vous trouvez auprès de Sa Majesté Très-Chrétienne, grâce à votre mérite éclatant et à votre nature si bien douée, qu'on n'en peut rien dire de plus. Et certainement Benvenuto n'a pas encore

(1) Autrefois Collége Mazarin.
(2) Vol. VIII, *Notice sur le Collége Mazarin.*
(3) Le Florentin Guido Guidi était, par sa mère, petit-fils du peintre Domenico del Ghirlandajo.



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes.

LA SALIÈRE DE FRANÇOIS 1ER

Premier côté.

(Trésor de la Maison I. R. d'Autriche à Vienne.)

E. PLON & Cie Edit.

PLANCHE II.

tant de biens qu'il n'en mériterait davantage, pour être non-seulement un artiste rare dans l'orfévrerie et admirable dans le dessin, mais encore libéral dans ses discours et dans sa manière de faire participer à sa bonne fortune les gens de mérite et ses amis, et même ceux qu'il n'a jamais connus et qui se font un devoir de rendre visite à sa maison honorée; car il apprécie alors un esprit élevé dans une humble condition autant qu'un cardinal. Et quoique ces prélats se figurent être des échelons à la porte du Paradis, moi je vous ai vu refuser à plus d'une couple d'entre eux le fruit distingué de vos peines, parce que vous ne les trouviez pas dignes de posséder une œuvre de mérite : action généreuse, digne d'une personne généreuse comme vous, et dont pour ma part je suis pénétré (1). »

Non-seulement Cellini recevait bien ceux qui se présentaient chez lui, mais il trouvait occasion de se rendre utile de loin à ses compatriotes qui avaient à le consulter. On le voit par ce passage d'une lettre adressée de Rome, le 23 août 1541, à Luigi Alamanni par Annibal Caro, qui songeait alors à se rendre à la cour de France et à présenter au Roi des livres grecs, des médailles et d'autres objets d'art antiques : « Je vous supplie donc de me faire savoir ce que vous pensez de ceci, et de vouloir bien, quand vous le jugerez convenable, communiquer aussi ma pensée à Benvenuto, au sujet des antiquités (2). »

A plusieurs reprises, François I[er] vint voir son orfévre au petit Nesle. Cellini parle avec complaisance de ces visites royales. Une première fois, le Souverain s'était présenté en compagnie de la duchesse d'Étampes, du Roi de Navarre, de Marguerite de Valois, sa sœur, Reine de Navarre, du Dauphin, de Catherine de Médicis, femme du Dauphin, du cardinal de Lorraine et de plusieurs grands seigneurs de la cour. Une seconde fois, il vint encore avec madame d'Étampes et une suite nombreuse. Quelque temps après, le Roi, accompagné ce jour-là de l'amiral de France, Claude d'Annebaut, vit avec une vive surprise, au dire de Cellini, « le grand colosse qui se trouvait dans un pré dépendant du château ». C'est évidemment à cette visite que fait allusion le document cité, qui confirme le récit de Cellini : « Nous estant demeurantes en Notre Ville de Paris, Nous Nous sommes transportés au dit Nesle et ayant Nous mesme veu la statue en forme de Collosse et autres ouvraiges par le dit Celliny ja dressés... »

On travaillait jour et nuit dans l'atelier de Cellini; des ouvriers italiens, français, allemands même, secondaient le maître, occupé simultanément à de grands ouvrages de sculpture et à un nombre considérable de travaux d'orfévrerie, non-seulement pour le Roi, mais encore pour les gentilshommes de sa cour.

François I[er] ne pouvait manquer d'occuper son artiste à l'embellissement de son cher Fontainebleau. Androuet du Cerceau, parlant de ce palais dans son grand recueil, *Les plus excellents bastiments de France,* publié en 1579 (3), s'exprime ainsi : « Le feu Roi François, qui le fist bastir, s'y aimoit merveilleusement. » Et il ajoute : « En somme que tout ce que le Roy pouvoit recouurer d'excellent, c'estoit pour son Fontainebleau : où il se plaisoit tant, que y voulant aller, il disoit qu'il alloit chez Soy. » Cellini fut

(1) Voir Niccolò MARTELLI, *Lettere.* — (2) Annibal CARO, *Opere.* — (3) 1576-1579.

chargé par ce prince de décorer une grande porte du château et de faire pour le parc le modèle d'une fontaine monumentale. Les modèles de ce dernier ouvrage avaient déjà été vus et approuvés par le Roi, lorsque l'inimitié de madame d'Étampes fit tout à coup enlever la commande à Benvenuto pour la donner au Primatice. Cellini n'était pas homme à endurer un affront aussi grave, et les choses ne pouvaient aller si facilement avec lui.

« Me voyant, dit-il, offensé d'une telle manière et avec une telle injustice, puisqu'on m'enlevait une commande que j'avais gagnée par tant de labeur, je me préparai à faire, les armes à la main, quelque grand éclat. Je m'en allai donc tout droit chez le Bologna, que je trouvai dans un de ses ateliers. Il s'empressa de me faire entrer, et avec force de ses politesses lombardes, il me demanda quelle heureuse affaire m'amenait. « Une « affaire très-heureuse, en effet, et très-importante », lui répondis-je. Il donna ordre à ses serviteurs d'apporter à boire : « Avant toute conversation, dit-il, je veux que nous « buvions ensemble, car telle est la coutume de France. » Je repris : « Messer Fran- « cesco, sachez que pour la conversation que nous devons avoir ensemble il n'est point « nécessaire de boire d'abord. Peut-être cela pourra-t-il se faire après. » Puis j'entrai en explications : « Tous les hommes qui font profession d'être honnêtes agissent « de manière à le montrer. S'ils agissent autrement, ils perdent le nom de gens de « bien. Vous n'ignoriez pas, je le sais, que le Roi m'avait donné à faire ce grand colosse « dont il a été question il y a dix-huit mois, et ni vous ni aucun autre n'en avaient « jamais soufflé mot. Par des ouvrages qui m'ont coûté de grands labeurs, je me suis « fait connaître de cet illustre Roi ; les modèles que je lui ai montrés lui ont plu, et c'est « ainsi qu'il m'a confié cet important travail. Plusieurs mois se sont écoulés sans que « j'en aie entendu parler ; ce matin seulement, j'apprends que vous l'avez obtenu en me « le faisant enlever. C'est par mes belles productions que je l'avais acquis ; et c'est par « vos propos creux que vous me supplantez. » — « O Benvenuto, répondit Bologna, « chacun cherche à faire ses affaires de la manière qu'il peut. Si le Roi veut qu'il en « soit ainsi, que pouvez-vous répliquer ? Ce serait temps perdu ; la commande m'a été « délivrée ; elle est donc mienne. Maintenant, dites tout ce qu'il vous plaira, je vous « écoute. » — « Sachez, maître Francesco, que j'aurais beaucoup à dire là-dessus, et « que par d'admirables et judicieux raisonnements, je pourrais vous conduire à confesser « que la manière dont vous agissez et parlez n'est pas celle qui doit être usitée entre « des êtres raisonnables. Mais en peu de mots et tout de suite j'arriverai au point précis « de ma conclusion : soyez attentif et comprenez-moi bien, parce que cela est sérieux. » Voyant que la rougeur me montait et que mon visage était altéré, il fit le geste de se lever ; je lui dis qu'il n'était pas encore temps, de demeurer assis et de m'écouter : « Messer Francesco, vous savez que l'œuvre a d'abord été mienne, et que, selon les « usages, le temps était passé où l'on pouvait parler de cette affaire. Maintenant je « vous dis que j'accepte que vous fassiez un modèle ; moi j'en exécuterai un autre en « plus de celui que j'ai déjà composé. Ensuite, sans en rien dire à personne, nous « les porterons à notre grand Roi. Et celui qui dans ce concours aura la gloire de « l'avoir emporté, par cela même aura gagné le colosse. Et si c'est à vous que le travail « échoit, j'oublierai votre grave injustice à mon égard, et je bénirai vos mains, comme

« plus dignes que les miennes d'une telle gloire. Arrangeons la chose ainsi, et nous serons « amis. Autrement nous serons ennemis; et Dieu qui toujours aide au bon droit, et moi « qui lui ouvre la voie, nous vous montrerons l'étendue de votre erreur. » Messer Francesco répliqua : « L'œuvre est mienne, et puisqu'elle m'a été donnée, je ne veux pas « exposer ce qui m'appartient. » Je lui répondis : « Messer Francesco, puisque vous ne « voulez pas prendre le bon côté, celui qui est juste et raisonnable, je vais vous montrer « cet autre, qui, comme le vôtre, sera vilain et désagréable. Je vous déclare donc que « si jamais, d'une manière quelconque, j'apprends que vous parlez de cette œuvre « qui m'appartient, sur l'heure, je vous tuerai comme un chien. Nous ne sommes ni à « Rome, ni à Bologne, ni à Florence; ici on vit autrement. Si j'apprends jamais que « vous en parliez au Roi ou à d'autres, quoi qu'il arrive, je vous tuerai. Réfléchissez « donc au parti que vous prendrez : ou le premier qui est le bon, ou le second qui est « le mauvais; celui dont je vous parle à présent. » Mon homme ne savait plus que dire ni que faire. Pour moi, j'étais plus disposé à en venir au fait sur l'heure qu'à différer. Bologna ne sut me dire autre chose que ceci : « Tant que j'agirai en homme de bien, « je n'ai peur de personne au monde. » Je lui répliquai : « Voilà qui est bien parler. « Mais si vous faites le contraire, ayez peur; car il vous importe beaucoup. » Sur-le-champ je le quittai, et j'allai trouver le Roi, avec qui je discutai fort longuement l'affaire des monnaies....

« Le Bologna, le lendemain, arriva tout exprès à Paris, et me fit appeler par Mattio del Nasaro. J'allai le trouver, et lui, le visage souriant, vint au-devant de moi, me priant de le tenir pour un bon frère, et disant qu'il ne parlerait plus de cette œuvre, parce qu'il avait très-bien reconnu que j'avais raison. »

Le Primatice se voyait dans une position fort délicate à la cour, par le fait de la menace de Cellini. Le Roi, pour complaire à madame d'Étampes, lui avait commandé la grande fontaine, et cette commande devenait pour lui un embarras : allait-il s'exposer à désobéir aux ordres du Roi, ou à déplaire à la duchesse, si on lui enjoignait de se mettre à l'œuvre? Pourtant il venait de promettre à son adversaire de ne plus penser à ce travail, et il jugeait sans doute non moins dangereux de mériter la colère d'un justicier de cette trempe.

Désireux sans doute d'échapper à ce double péril, peu après il se fit envoyer en Italie pour prendre les moulages des plus belles sculptures antiques alors connues. « Il partit ainsi à la garde du diable, reprend Cellini; et cet imbécile, n'ayant pas eu le courage de concourir avec moi, prit cet expédient lombard; dans la pensée de déprécier mes œuvres, il se fit mouleur d'antiques. »

Lorsque le Bolonais revint d'Italie avec ses moulages, Cellini, malgré madame d'Étampes, n'avait pas encore perdu la faveur du Roi. Benvenuto et Vasari ne se sont pas beaucoup trompés dans leurs souvenirs, lorsqu'ils ont donné la liste des pièces que le Primatice rapporta de sa mission. Les comptes des bâtiments royaux (1) nous révèlent cependant que ni l'un ni l'autre n'ont été absolument exacts. Fontainebleau a

(1) Voir *la Renaissance des arts à la Cour de France,* par le comte de Laborde. Paris, 1850.

possédé dix fontes du Primatice (1). Cinq ont été transformées en monnaie de billon pendant la Révolution; ce sont le *Tibre,* deux *Satyres* et deux *Sphinges.* Cinq sont parvenues jusqu'à nous : le *Laocoon,* l'*Ariadne* (improprement appelée autrefois *Cléopâtre*), l'*Apollon,* la *Vénus,* le *Commode.* On les admire aujourd'hui dans une des grandes salles du rez-de-chaussée du Louvre (2).

Le Primatice, lorsqu'il jeta ces antiques en bronze, conduisit ce travail avec assez de secret à Fontainebleau pour que son rival n'en sût rien à Paris. « Ces figures vinrent si bien, dit Vasari, qu'elles semblent les antiques mêmes, comme on le peut voir là où elles furent placées, dans le jardin de la Reine à Fontainebleau, à la très-grande satisfaction du Roi, qui fit de ce lieu presque une nouvelle Rome. Mais je ne tairai pas que le Primatice eut, pour faire lesdites statues, des maîtres si excellents dans l'art de la fonte, que ces œuvres vinrent non-seulement à perfection, mais avec une peau si fine, qu'il ne fallut quasi pas les retoucher. » Pour l'honneur de l'art français, les comptes des bâtiments royaux nous ont heureusement conservé leurs noms : Francisque Rybon, Pierre Beauchesne, Benoist le Bouchet et Guillaume Durant.

Les fontes du Primatice venaient d'être achevées, quand Cellini termina son *Jupiter* d'argent et dut le transporter à Fontainebleau. Voici ce qu'il dit à ce propos :

« Je demandai au Roi où je devais, pour me conformer à sa volonté, placer le *Jupiter.* Madame d'Étampes, qui était présente, dit à Sa Majesté qu'il n'y avait pas de local plus à souhait pour cela que sa belle galerie. C'était, comme nous dirions en Toscane, une *loggia,* ou plutôt un vaste corridor, parce que nous appelons *loggia* une pièce qui est ouverte d'un côté. Celle-ci, longue de plus de cent pas, large de douze, était bien ornée, et très-richement décorée de peintures de cet admirable Rosso, notre Florentin. Des sculptures, les unes en ronde bosse, les autres en bas-relief, séparaient entre elles ces peintures. Le Bologna avait transporté dans cette galerie toutes ses statues antiques jetées en bronze et très-bien réussies; il les avait placées sur des piédestaux et disposées dans le meilleur ordre. Comme je l'ai déjà dit, c'étaient les reproductions des plus belles œuvres antiques de Rome. Dans cette salle j'apportai mon *Jupiter;* et quand je vis tous ces grands préparatifs combinés à dessein, je me dis à moi-même : « C'est comme s'il s'agissait de se frayer un chemin à travers les lances « ennemies; que Dieu me soit en aide! » Je mis ma statue à sa place, aussi bien que je pus, et j'attendis la venue de ce grand Roi. Mon Jupiter tenait son foudre de la main droite, comme s'il voulait le lancer; dans la gauche, il avait le globe du monde. Au milieu des flammes du foudre, j'avais adroitement caché un morceau de torche en cire blanche. Pour me jouer un des vilains tours de sa façon, madame d'Étampes avait en effet retenu le Roi jusqu'à la tombée de la nuit, soit pour l'empêcher de venir, soit pour que mon œuvre parût moins belle dans l'obscurité. Mais il en arriva tout autre-

(1) Voir à ce sujet l'excellente *Étude sur les fontes du Primatice,* par M. Henry BARBET DE JOUY. Paris, Renouard, 1860.

(2) L'*Ariadne* antique, qu'on avait supposée autrefois être une *Cléopâtre* à cause du bracelet en forme de serpent qu'elle porte au bras, est aujourd'hui conservée au Musée *Pio Clementino.* Jules II l'avait acquise d'un Romain nommé Girolamo Maffei, ainsi qu'il résulte d'une lettre du cardinal Armellino de' Medici, en date du 18 décembre 1521, imprimée dans les *Pittoriche.* Voir VASARI, édition G. Milanesi, t. VII, p. 58.

ment, selon la promesse de Dieu qui protége ceux qui ont foi en lui, car voyant qu'il faisait nuit, j'allumai la torche, et comme celle-ci se trouvait dans la main de Jupiter et un peu élevée au-dessus de sa tête, la lumière tombait d'en haut, et la statue était mieux éclairée qu'elle ne l'eût été en plein jour. Le Roi parut avec sa madame d'Étampes, avec le Dauphin son fils, aujourd'hui Roi, avec la Dauphine, le Roi de Navarre son beau-frère, Madame Marguerite sa fille, et plusieurs autres grands seigneurs auxquels madame d'Étampes avait fait la leçon pour qu'ils parlassent contre moi. Dès que je vis entrer le Roi, j'ordonnai à mon ouvrier Ascanio de pousser doucement le beau *Jupiter* à la rencontre de Sa Majesté. Ce mouvement donné avec adresse à la figure, qui était d'ailleurs d'une heureuse exécution, la fit paraître vivante. Les antiques se trouvèrent ainsi sur le second plan, et tous les regards se portèrent avec plaisir sur mon ouvrage. Le Roi dit aussitôt : « Voici la plus belle chose qu'on « ait jamais vue; et moi qui aime les arts et m'y entends, je n'aurais pas imaginé la « centième partie de ces beautés. » Il semblait que les seigneurs qui auraient dû mal parler de mon œuvre ne pourraient jamais assez la louer. « En vérité! s'écria madame « d'Étampes avec chaleur, c'est à croire que vous n'avez pas d'yeux! Ne voyez-vous « pas que c'est dans ces magnifiques figures de bronze, chefs-d'œuvre de l'antiquité, « que voilà, qu'on rencontre le plus haut mérite de cet art, et non pas dans ces « babioles modernes? » Le Roi s'avança, et sa suite avec lui, et ils donnèrent un coup d'œil aux autres figures. Mais comme elles recevaient la lumière d'en bas, elles ne paraissaient pas à leur avantage. « Qui a voulu, dit le Roi, jeter de la défaveur sur cet « homme, lui a rendu un service signalé. Grâce à ces admirables statues, on voit et « reconnaît que la sienne est de beaucoup plus belle et plus merveilleuse. Il faut donc « faire grand cas de Benvenuto, dont les ouvrages peuvent non-seulement supporter « la comparaison des antiques, mais encore les surpasser. » Madame d'Étampes répliqua que lorsqu'on verrait cette œuvre le jour, elle ne paraîtrait plus, à beaucoup près, aussi belle que la nuit. Et encore fallait-il tenir compte que j'avais placé un voile sur cette figure pour en cacher les défauts. Il s'agissait d'un voile très-léger que j'avais jeté avec grâce sur le Jupiter pour lui donner plus de majesté. A ces mots, je le saisis; en le soulevant par en bas, je découvris les belles parties qu'il dissimulait aux regards, et je le déchirai avec quelque humeur. Madame d'Étampes pensa que je n'avais découvert ces nudités que pour la mystifier, et Sa Majesté s'aperçut de son indignation. Poussé moi-même par la colère, j'allais parler à mon tour; mais ce sage Roi me dit tout de suite ces paroles dans sa langue : « Benvenuto, je te défends de souffler mot; tiens-toi donc « tranquille, et tu seras récompensé mille fois plus que tu ne le pouvais désirer. » Ne pouvant parler, je me démenais avec rage, si bien qu'elle s'irritait davantage et murmurait d'autant plus. Le Roi partit bien plus tôt qu'il ne l'aurait fait, disant tout haut, pour m'encourager, qu'il avait enlevé à l'Italie le plus grand homme qui ait jamais exercé tant de professions. »

La petite conspiration de madame d'Étampes tourna donc pour cette fois au profit de l'artiste. Il n'est pas probable que le Roi préférât le *Jupiter* de Cellini aux antiques qu'on avait eu la pensée malicieuse de lui opposer. Ses compliments excessifs doivent être interprétés, croyons-nous, beaucoup plutôt dans le sens d'un encouragement que

dans celui d'un jugement bien arrêté. Un prince qui s'efforçait de développer un grand mouvement d'art dans ses États, eût agi à l'encontre de son but, s'il eût approuvé qu'on déconcertât ses meilleurs serviteurs en les écrasant sans cesse par la comparaison des chefs-d'œuvre de l'antiquité.

Benvenuto ne devait pas espérer pourtant lutter toujours avec succès contre l'influence de la favorite, et c'est miracle qu'il y ait résisté si longtemps. L'humeur du Roi devait d'ailleurs se ressentir des préoccupations que lui donnait alors une guerre malheureuse contre les Impériaux, qui venaient de s'emparer d'Épernay et de Château-Thierry. Le triste traité de Crespy fut-il l'œuvre de madame d'Étampes? La favorite a-t-elle, dans cette circonstance, trahi les intérêts du Roi et de la France, par haine contre Diane de Poitiers et pour rabaisser le Dauphin qui commandait l'armée? Cellini est tout disposé à l'en croire coupable, mais il n'en dit qu'un mot en passant, laissant le soin de parler des affaires de l'État « à ceux qui écrivent les chroniques ». Par contre, il n'omet rien de ses démêlés personnels. Peu à peu on voit par ses récits que la faveur du Roi diminue. Le Souverain se fatigue de cette lutte entre sa maîtresse et son orfévre, qu'il défend avec moins de chaleur. Ne recevant plus ni argent ni commandes, l'artiste fut contraint de congédier un à un tous ses ouvriers, à l'exception de ses deux élèves Ascanio et Paolo. La guerre, terminée avec les Impériaux, ne l'était d'ailleurs pas avec les Anglais, et pendant que François Ier était en Normandie, l'atelier du petit Nesle paraissait définitivement oublié. Benvenuto se rendit à Argentan, sous prétexte de montrer au prince deux vases d'argent, mais en réalité pour demander son congé.

« Je priai le Roi de m'accorder la permission gracieuse d'aller prendre quelque repos en Italie, lui offrant de laisser sept mois de solde dont j'étais créditeur, et que Sa Majesté daignerait me faire payer par la suite, si cela me devenait nécessaire pour mon retour. Je la suppliai d'y consentir, alléguant que c'était alors le temps de guerroyer beaucoup plutôt que de sculpter. Le Roi n'avait-il pas accordé cette même faveur à son peintre Bologna? Pourquoi ne daignerait-il pas me l'octroyer aussi? Pendant que je parlais ainsi, Sa Majesté regardait les deux vases avec la plus grande attention, et de temps à autre Elle me dardait un de ses terribles regards. Cependant, du mieux que je pouvais, je continuais à lui répéter mon instante prière. Tout à coup je vis le Roi se lever en courroux, et il me dit en italien : « Benvenuto, vous êtes un grand fou; portez « ces vases à Paris, car je veux qu'ils soient dorés. » Puis, sans me faire d'autre réponse, il partit. Alors je m'approchai du cardinal de Ferrare, qui était présent, et je renouvelai auprès de lui ma prière, lui disant que puisqu'il m'avait déjà comblé de ses bontés en me faisant sortir de prison à Rome et en m'accordant tant d'autres bienfaits, je lui demandais de vouloir bien encore m'obtenir cette autorisation d'aller jusqu'en Italie. Le cardinal me répondit que bien volontiers il ferait tout ce qui dépendrait de lui pour me procurer cette satisfaction, et que je pouvais lui en laisser le soin en toute confiance; que même je pouvais partir librement si je le voulais, parce qu'il en ferait son affaire auprès du Roi. »

De retour à Paris, Benvenuto laissa la garde de sa maison à ses deux élèves et se mit en route pour l'Italie. Madame d'Étampes eut beau jeu, et le Roi ne pardonna jamais à l'artiste d'être parti contre son gré.

Des nombreux travaux exécutés par Cellini à la cour de France, on ne trouve aucune trace dans ce qui reste des comptes des trésoriers royaux. Il est vrai qu'on ne possède plus que de rares et incomplets fragments de leurs registres. « A l'époque de la Révolution, dit M. Léon de Laborde, les archives royales et ecclésiastiques, municipales et seigneuriales, furent dévastées, et le parchemin de tous les actes, sous prétexte de servir aux gargousses patriotiques, fut vendu aux premiers venus, et employé aux plus vulgaires usages. »

C'est à propos de la découverte faite par lui de documents relatifs aux travaux de Jean Goujon pour le jubé de Saint-Germain l'Auxerrois, que le savant historien a écrit ces lignes. Ces documents établissent que notre admirable sculpteur français était déjà employé à Paris en 1542 (1), c'est-à-dire au temps où, de l'autre côté de la Seine, et précisément en face, Cellini travaillait dans ses ateliers du petit Nesle.

Cependant, si l'on ne sait rien des payements faits au Florentin, et s'il est par conséquent impossible de contrôler ses dires à ce sujet, nos Archives possèdent une intéressante série de pièces relatives aux sommes versées après le départ du maître à ses élèves Ascanio et Paolo (2). Le registre qui les contient est un parchemin in-quarto de soixante-quatorze feuillets, *Payement des ouvriers orfévres logeant et besongnans dans l'hostel de Nesle* (3); il ne commence qu'à l'année 1549. Quel intérêt plus vif encore aurait eu pour notre sujet le registre précédent, dans lequel se seraient rencontrés des payements se rapportant aux années 1540 à 1544! Néanmoins, nous trouvons diverses notices à relever dans celui qui est parvenu jusqu'à nous.

Cellini parle dans ses Mémoires d'un Monseigneur « della Fa » qui lui apprit à Fontainebleau que la commande de la fontaine colossale lui avait été enlevée pour être donnée au Primatice, et il le désigne comme « un de ces trésoriers qui avaient commission du Roi de le pourvoir ». Les consciencieux annotateurs Carpani et Francesco Tassi, ne trouvant nulle part mention d'un trésorier du Roi de ce nom, se déclaraient fort embarrassés à son sujet, et ils supposaient que ce pouvait être un seigneur de la Faye, qui, selon le Père Anselme, fut un des cent gentilshommes ordinaires de François I[er] (4). Leur hypothèse n'est pas confirmée par le document dont nous parlons, lequel, au contraire, en nous édifiant complétement sur la position du personnage, nous montre encore que Cellini l'avait désigné exactement. En effet, ce trésorier, qui se nommait bien *de la Fa,* étant mort en 1545, il plut au Roi d'octroyer à son fils la survivance de sa charge; et dans les lettres de commission du fils sont relatées les circonstances et la date de la commission donnée antérieurement au père; ce qui nous reporte au temps où Benvenuto était à Paris. De la rédaction de la pièce on peut conclure que

(1) « A Jehan Goujon, tailleur d'ymaiges, la somme de dix escus d'or soleil sur étantmoings de son mestier d'ymagier, ainsi qu'il appert par sa quittance en datte du 18 may 1542. » — C'est sur la reliure d'une collection du *Journal des Débats* (années 1789 à 1800) que M. Léon de Laborde a fait l'heureuse découverte de cette série de documents relatifs à Jean Goujon. — Voir t. I[er] de l'ouvrage intitulé *les Comptes des Bâtiments du Roi* (1528-1571). 2 vol. in-8°, Paris, A. Baur, 1877 et 1880.

(2) Ces documents viennent d'être publiés par la *Société de l'histoire de l'art français,* dans le t. II de l'œuvre posthume de M. le marquis Léon de Laborde, citée dans la note précédente.

(3) Archives nationales, KK, 285.

(4) Voir l'édition de Francesco TASSI, t. II, p. 240, note 2. Florence, 1829.

la charge avait été créée tout exprès et en raison même de l'importance qu'avait rapidement prise l'atelier du petit Nesle. Voici d'ailleurs le document :

« FRANÇOIS, par la grâce de Dieu Roy de France, à nos amez et feaulx gens de nos comptes et trésorier de nostre espargne, présens et advenir, salut et dilection. Comme par cydevant nous eussions verballement commis et depputé feu nostre cher et bien amé Jacques de la Fa à tenir le compte et faire le payement tant des ouvraiges d'or, d'argent, de cuyvre et autres matières que nous avons ordonné estre faictes, construites et fabriquées en nostre hostel de Nesle, à Paris, par Bienvenuto Celigny, orfévre singulier du pais de Florence et autres personnaiges ses aydes et serviteurs, tant dudict pais que d'ailleurs, que de plusieurs édifices comme chambres, cabinets et forges pour servir à les loger et fabricquer lesdits ouvraiges, pour ladicte commission exercer par ledict deffunct aux gaiges et taxations de deux cens cinquante livres tournois par an, laquelle commission ledict deffunct a bien et deuement exercée durant les années mil cinq cens quarante deux, quarante trois, quarante quatre et quarante cinq et jusques à naguères que ledict deffunct est allé de vie à trespas; au moyen duquel est besoing commettre pour exercer ladicte commission autre personnaige suffisant et expérimenté en tel cas et à nous sûr et féable, savoir vous faisons que pour la bonne et entière confiance que nous avons de la personne de nostre cher et bien amé Pierre de la Fa, fils dudict deffunct Jacques de la Fa, et de ses suffisance, loyaulté, prudence et expérience et bonne diligence, en faveur des bons et aggréables services, loyal et entier devoir que a faict icelluy deffunct son père au faict et exercice de sa dicte commission; espérant que, à l'imitation de luy, son dict fils se acquicttera et emploira bien et deuement en ladicte commission, icelluy Pierre de la Fa pour ces causes et autres bonnes considérations à ce nous mouvans, nous avons commis et ordonné et depputé, commectons, ordonnons et depputtons par ces presentes à exercer ladicte commission ou lieu dudict Jacques de la Fa, son père, et à faire les payemens desdicts ouvraiges, réparations et autres choses nécessaires audict Benveneuto Coligny et autres ouvriers, pour le faict de la construction et fabricque desdicts ouvraiges d'or, d'argent, de cuyvre et autres matières, et aussi à faire le payement des gaiges et sallaires tant dudict Benveneuto ou autres ouvriers, que aydes, serviteurs et autres besongnans soubz eulx et tous autres fraiz de ce deppendans, et ce par l'advis et contreroole de nostre cher et bien amé maistre Jehan Lallemant, seigneur de Marmaignes, à ce par cydevant par nous commis et depputté, selon et ainsi que a faict ledict deffunct de la Fa pour telle commission avoir, tenir et doresnavant exercer par ledict Pierre de la Fa ausdicts gaiges de deux cens cinquante livres tournois, tels et semblables que les avoit et prenoit ledict deffunct Jacques de la Fa son père, et lesquels nous avons ou dit Pierre de la Fa taxés et ordonnez, taxons et ordonnons par ces dictes présentes, par chacun an, durant sa dicte commission et icelle somme de deux cens cinquante livres tournois avoir et recepvoir par ses mains aux termes et en la manière accoustumez. Et lesquels gaiges nous voulons estre comprins par vous trésorier de nostre dicte espargne. — Donné à Paris le unziesme jour de mars, l'an de grâce mil cinq cens quarante cinq et de nostre règne le trente-deuxième. Ainsi signé, FRANÇOIS. Par le Roy, BOCHETEL. »

Ce document donne matière à plusieurs remarques intéressantes. Tout d'abord nous relèverons une note de M. Léon de Laborde : « Il importe de bien fixer cette date. L'année 1545 commençait à Pâques au 5 avril et l'année 1546 au 25 avril; le 11 mars 1545 correspond donc au 11 mars 1546. » Nous ajouterons que plusieurs documents de la *Biblioteca Riccardiana,* de Florence, établissent que Benvenuto était revenu dans sa ville natale en 1545. Un de ces documents est en effet daté du 1er août 1545. A Florence, l'usage subsista jusqu'en 1740 de commencer l'année au 25 mars « *ab Incarnatione* ». Cette circonstance ne modifie pas la date de 1545 pour un document daté du 1er août. Donc, lorsque, à la date réelle pour nous du 11 mars 1546,

François Ier donnait sa commission à Pierre de la Fa, Benvenuto était à Florence, où il avait dû arriver dès le mois de juillet de l'année précédente. Néanmoins, le Roi ne voulait pas croire à son départ définitif, et il ne considérait toujours Ascanio et Paolo que comme des élèves. On remarquera qu'il ne les nomme même pas dans la lettre de commission : ce ne sont toujours que les ouvriers, ou les aides et les serviteurs de Benvenuto, qui conserve son rôle de maître et de chef de l'entreprise.

François Ier comptait donc encore sur le retour de son « orféyre singulier du païs de Florence »; et cela confirme le récit des Mémoires, d'après lequel le prince aurait souhaité que Cellini revînt de son propre mouvement, mais n'aurait pas voulu le rappeler; tandis que, de son côté, Cellini était désireux de retourner en France, mais s'obstinait à attendre qu'on le rappelât. Cependant le Roi perdit patience, et les travaux laissés inachevés par le fugitif furent terminés par ses élèves, ainsi que le prouvent les pièces du même registre, dont nous allons parler; et cela explique encore l'opinion émise par le maître, que ses fripons d'élèves avaient contribué à conduire les choses à ce point pour arriver à le supplanter.

Nous ferons remarquer en passant que la commission de Jacques de la Fa, rappelée dans le document, indique que ce trésorier avait eu à faire des payements à Cellini, « du païs de Florence, et autres personnaiges ses aydes et serviteurs, tant dudict païs que d'ailleurs ». En effet, les Mémoires rapportent que ces aides, souvent nombreux, étaient non-seulement des Italiens, mais aussi des Français et même des Allemands. Lorsque plus tard Pierre de la Fa, le fils, effectua des payements aux deux Italiens Ascanio et Paolo, il porta aussi sur son registre, comme nous allons le voir, un « compaignon orfeuvre alleman ».

Quant à « maistre Jehan Lallemant, seigneur de Marmaignes », nommé dans la pièce que nous venons de reproduire, Cellini, dans ses Mémoires, revient à plusieurs reprises sur ses rapports avec ce personnage assez connu, dont parle le Père Anselme, et qui en 1551 devint secrétaire du Roi.

Tandis que Cellini entrait au service de Cosme de Médicis, non sans souci pourtant des nouvelles qui lui venaient de France, on se mit en devoir à Paris de terminer, sur l'ordre du Roi, ses travaux inachevés d'orfévrerie. Nommé en mars 1545 (vieux style), Pierre de la Fa est chargé de pourvoir au payement des dépenses du trimestre courant, et il reçoit quatre mille cent soixante-cinq livres tournois « de maistre Jehan du Val, conseiller du Roy et trésorier de son espargne, pour convertir, tant au payement des journées des ouvriers et maneuvres qui ont besongné et travaillé en ladicte maison de Nesle à la continuation des ouvraiges qui se y faisoient pour ledict seigneur durant le quartier de janvier, février et mars mil cinq cens quarante cinq, quę à l'achapt de deux marqs d'argent pour faire deux ances à deux petits vazes d'argent appartenans audit seigneur, etc. »

Ces deux petits vases sont sans doute ceux que Cellini dit avoir laissés à terminer en partant à ces deux jeunes gens, pour qu'ils ne fussent pas inoccupés : « *Intra la quale era certi vasetti cominciati, i quali io lasciavo, perchè quei dua giovani non si stessino.* »

Après l'achèvement des travaux commencés se produisent les commandes nouvelles.

Le Roi va employer les deux jeunes orfévres à exécuter un vase à dragées et confitures dont il fait d'abord tailler un modèle en bois de noyer :

« A Pierre Coussinault, menuysier, demourant à Paris, la somme de treize livres dix solz tournois à luy ordonnée, le vingtiesme jour de novembre mil cinq cens quarante six, pour avoir par luy fourny et livré, de sondict mestier, ung vaze de boys de noyer, en forme de table carrée, à mettre dragées et confitures selon le devis qui en a esté faict au plaisir du Roy. »

« A icelluy Pierre Coussinault la somme de quatre livres dix solz tournois, à luy ordonnée le deuxiesme jour de janvier mil cinq cens quarante six, tant pour avoir racoustré les escuelles dudict vase de noyer qui n'estoient assez grandes au plaisir dudict seigneur que pour avoir faict les moulures et cronix d'icelluy. »

Il y avait bientôt deux ans que Benvenuto avait quitté Paris. Ce colosse représentant le dieu Mars, dont il parle dans ses Mémoires, et que, dans l'acte de donation du petit Nesle, le Roi dit en effet avoir vu, commençait, paraît-il, à menacer ruine. Voici ce qu'on apprend à ce sujet par un autre document :

« A Toussainctz Pajot, maistre couvreur de maisons, demourant à Paris, la somme de quatorze livres dix huict solz tournois, a luy ordonnée le vingtiesme jour d'octobre mil cinq cens quarante six, savoir est : treize livres dix solz tournois pour avoir couvert de sondict mestier tout ce qu'il convenoit couvrir audict Nesle, au lieu et endroit où est à présent le grand colosse faict de pierre de plastre et en ce faisant avoir fourny de tuille, cloud, latte, goustière, plattre et toutes autres choses à ce requises et nécessaires suyvant le marché faict avec luy par le dict seigneur de Marmaignes, et vingt huit solz tournois pour son rembourcement de pareille somme qu'il a fournye et advancé de ses deniers pour l'achapt de trois toises de nattes, ou environ, qu'il a employées à couvrir partie du bras dextre dudict colosse pour obvier à l'éminent péril des pluyes, gresles et gelées qui le pouvoient beaucoup endommaiger. »

Comme on le voit, le Roi tenait à la conservation de cette statue colossale, et il ne désespérait pas que quelque circonstance ramenât un jour Benvenuto pour terminer cette œuvre ambitieuse. N'est-ce même pas avec cette secrète pensée qu'il lui fit écrire à cette époque par un de ses trésoriers, le Florentin Giuliano Buonaccorsi, d'avoir à rendre ses comptes? « Je fus aussi content de recevoir cette lettre que si je l'eusse demandée », dit Cellini; et aussitôt il rédigea un long mémoire, avec pièces à l'appui, qu'il fit passer au Roi par le cardinal de Ferrare, se déclarant prêt à se mettre en route si on l'appelait, et à fournir toutes explications dans le cas où l'on garderait quelque doute à cet égard. Mais il ne fut point appelé et ne quitta pas Florence.

On voit alors, par les documents successifs, Ascanio et Paolo prendre peu à peu sa place :

« A Paul Romain et Ascanius, Italiens, orfévres du Roy, servans ledict seigneur en son hostel de Nesle, en ceste ville de Paris, pour aulcuns ouvraiges de leur estat, la somme de quatre vingt dix livres tournois à eulx ordonnée le huictiesme jour d'avril l'an mil cinq cens quarante cinq avant Pasques, pour employer à l'achapt de six marcs d'argent pour faire deux ances aux deux petitz vases d'argent que Benveneuto Celini a laissé à parfaire, quand il s'en alla en son pays, qui est au feur de quinze livres tournois le marc, ainsi qu'il appert par leur quittance, etc. »

« Ausditz Paul Romain et Ascaigne, la somme de sept cens soixante huict livres huict solz

tournois, à eulx ordonnée le dix-neufviesme jour d'octobre mil cinq cens quarante six, pour l'achapt de cinquante et ung marc, cinq onces, deux gros d'argent à ouvrer, pour convertir et employer à faire un grand vase d'argent en forme de table quarrée, posé et assis sur quatre satires, aussi d'argent, pour mettre dragées et confitures au plaisir dudict seigneur et selon le devis qui en a esté par luy faict avec les ouvriers, etc. »

Plusieurs autres notes se réfèrent à l'argent employé dans cet ouvrage, qui, d'après les sommes dépensées, paraît avoir été assez important. Le registre fait aussi connaître quels étaient alors les gages des deux orfévres. Cellini raconte qu'à son arrivée en France il obtint pour eux du Roi une pension annuelle de cent écus d'or. Voici ce que nous apprennent les comptes de Pierre de la Fa :

« Audict Paul Romain, la somme de quatre cens cinquante livres tournois pour ses gaiges par luy desservis durant une année entière, commançant le premier jour de janvier mil cinq cens quarante cinq et finie le dernier jour de décembre ensuyvant l'an révolu mil cinq cens quarante six. . . . . IIII[e] L[l]. »

« Au dict Ascaigne, pareille somme pour ses gaiges. . . . . IIII[e] L[l]. »

Cependant, les explications que Cellini avait mandées au Roi par l'entremise du cardinal de Ferrare sur la situation de ses comptes, auraient été reconnues fondées, et même l'artiste aurait été sur le point d'aller reprendre possession de son château de Nesle et de son service à la cour de France, lorsque la mort de François I[er] déconcerta ce projet. C'est du moins ce qui paraît résulter d'un long mémoire adressé aux « *Soprassindachi* » de Florence, en 1570, et duquel nous extrayons ces quelques lignes : « Cependant ce prince rarissime et même unique au monde, le Roi François I[er], ayant vu que ses grands travaux commencés n'avançaient pas, et ayant reconnu en partie la malignité scélérate de la cruelle envie, chercha à nettoyer ses oreilles souillées par le mensonge, et à les remplir de la sainte vérité. Et ainsi la vérité ayant lui, me fut d'un tel secours dans l'esprit de cet homme bon, que Sa Majesté Très-Chrétienne me fit écrire par messer Giuliano Buonaccorsi, son trésorier, me laissant entendre qu'étant convaincue par mes raisons et ayant écarté de ses oreilles le détestable poison de l'envie, si je voulais retourner à mon château qu'Elle m'avait donné et si j'avais bonne volonté de finir les œuvres commencées, Elle aurait ordonné qu'une grosse provision d'argent me fût remise pour pouvoir laisser des consolations à ma sœur et m'en retourner à son grand service. » Et plus loin il ajoute : « Mais tandis que les lettres et les réponses allaient et revenaient, la mort cruelle enleva du monde ce grand Roi, et c'est ainsi que je perdis tout ce qui m'était resté en France. »

François I[er] mourut au mois de mars 1547. En montant sur le trône, Henri II confirma la commission de Pierre de la Fa; l'acte est daté de Compiègne, 16 août 1547. On voit dès lors figurer sur le registre du trésorier trois noms, qui sont ceux des « orfeuvres italiens et allemans entretenuz par le Roy en son hostel de Nesles ». Assavoir : Ascaigne Desmarriz, appelé aussi Desmarrez; Paul Romain, et enfin « le compaignon orfeuvre » Pierre Bauduc ou Baulduc.

De la minute d'une lettre de Cosme I[er] à la Reine Catherine de Médicis, lui recommandant Cellini, lettre datée du 19 septembre 1547 il résulte que l'artiste eut

l'intention de se rendre alors en France, sans doute pour tenter de sauvegarder les intérêts qu'il y avait laissés en souffrance; mais ce voyage n'eut pas lieu (1).

Il est assez intéressant de noter que, en ce temps même où les élèves de Cellini « besongnoient » au petit Nesle pour le service du Roi, ils continuaient aussi à travailler, comme avant eux leur maître, pour le cardinal de Ferrare. Cela nous est révélé par un registre de l'administration des biens du cardinal Hippolyte. Dans un volume intitulé *Compte général,* M. le marquis G. Campori, qui avait déjà découvert le livre de dépense du trésorier Mosti dont nous avons parlé plus haut, a relevé les travaux faits à Paris pour le prélat par Ascanio et Paolo Romano, travaux assez nombreux, et qui sont tous notés du 8 juillet 1548 au 25 mai 1549 (2).

La longue liste des travaux exécutés en un si court espace de temps par les deux orfévres pour le cardinal de Ferrare permet de se faire une idée du nombre considérable de pièces qui durent sortir du petit Nesle à l'époque où Benvenuto y donnait l'impulsion à tant d'ouvriers italiens, français et allemands. Combien il est regrettable de n'en avoir pas découvert le détail par d'autres documents de comptabilité!

Lorsqu'il enregistre les payements faits par lui aux deux Italiens Ascanio et Paolo, et à l'Allemand Baulduc, sous le règne de Henri II, le trésorier Pierre de la Fa ne parle le plus souvent que de leurs gages. Nous ne relèverons donc que les deux notes dans lesquelles il a spécifié l'objet de leurs travaux. Les voici :

« A Paul Romain et Ascaigne Desmarry, la somme de six vingt dix neuf livres seize sols six deniers tournois à eulx ordonnée par le Roy pour argent blanc et or par eulx employé, tant en deux couppes d'argent dorées, dont l'une est grande et l'autre petite, que pour une assiete à cadenatz garnye de cuillier, cousteau et fourchette avec ung petit coffre au dessus servant de salière, sur lequel est couché une Diane et pour la doreure desdictes deux couppes et assiete livrée par lesdicts ouvriers audict seigneur le quinziesme jour de ce présent mois de novembre mil cinq cens cinquante ung. »

Ces objets étaient évidemment destinés à Diane de Poitiers. En voici quelques autres pareillement commandés par Henri II, et terminés en 1552 :

« A Paul Romain et Ascaigne Desmariz, orfeuvres italiens, besongnans de leur dict mestier pour le service du Roy en son hostel de Nesle, la somme de trois cens quinze livres deux sols neuf deniers tournois, à eulx ordonnée par le Roy, pour l'or et argent par eulx fourny et employé en ung bassin d'argent doré, dedans lequel y a une nef figurée de laquelle sort toutes sortes de poissons, en ung vaze, en une couppe plaine avec l'essay et en une autre couppe platte ouvrée, le tout livré au dict seigneur. »

(1) Nous donnons au chapitre VII la lettre de Cosme à Catherine de Médicis.

(2) En voici la liste : Quatre salières triangulaires; quatre chandeliers triangulaires, ornés d'écussons et de corniches (*sigillati e corniciati*); un pied de croix d'autel, travaillé à feuillages avec une lanterne au milieu; un bassin et une aiguière à l'antique «*fatto a doze incorniciati*»; une coupe plate avec son couvercle; une coupe à boire avec son couvercle; une coupe de calice; une coupe dorée avec son couvercle à médaillons et son pied orné d'écussons et de feuillages; un grand vase à eau pour crédence; un tout semblable pour l'eau; le fond, les rosaces et les émaux d'une paix dorée; une armature refaite à un vieux bassin de Venise, et deux autres à deux bassins du Portugal. Enfin, d'autres travaux de moindre importance, tels que raccommodages, dorure, brunissage, etc. — M. Campori nous apprend aussi, par les renseignements que donne ce registre, que ceux de ces ouvrages qui se trouvaient terminés furent emportés à Rome par le cardinal, et que les autres furent ultérieurement expédiés de Paris à Rome par le trésorier Mosti.

Le neuvième et dernier compte des gages payés à Paolo Romano et Ascanio porte la date de la fin de décembre 1556.

Ensuite on lit la mention : « Clos au bureau avec les huict comptes précédens, le xxxe et penultiesme jour de may MV^c LXII, à mon rapport : Parent. » Et un peu plus loin : « Partant quicte le Roy avec ce comptable. »

Cependant, entre le dernier payement de 1556 et l'apurement des comptes, clos en 1562, on avait, paraît-il, reconnu que les deux orfévres avaient perçu des sommes indûment, et cela depuis longtemps, car non-seulement on leur en fit rendre compte, mais on remonta dans cette recherche jusqu'à l'administration du précédent trésorier Jacques de la Fa, dont la responsabilité fut mise en cause, et pour lequel sa succession dut avoir à répondre, puisque lui-même était, depuis dix-sept ans, passé de vie à trépas! Voici la note qu'on lit au registre :

« Et est assavoir que par le premier compte du présent commis, de quinze mois, finis en mars V^c XLVI, Paul Romain et Ascanius orfévres, sont chargés de compter et venir respondre que sont devenuz, et ès mains de qui ont esté mis six marcs d'argent d'une part, et VIII^xx XIIII marcs trois onces d'autre argent d'autre part.

« Item, par ledit premier compte, Me Jacques de la Fa père, et précédent comptable, est chargé de compter de semblable faict pour les années V^c XLII, XLIII, XLIV et XLV, et jusques à son trépas. »

Sur quoi était basée une réclamation aussi tardive? Était-elle fondée? Les deux artistes doivent-ils être accusés d'un simple défaut d'ordre? Nous l'ignorons. Toujours est-il que ce recours contre le défunt Jacques de la Fa, auquel son trépas ne vaut pas quittance de sa responsabilité, laisse planer des doutes sur la manière dont les deux élèves de Cellini quittèrent le service de la cour de France.

Dans le registre sur lequel M. Campori a relevé les travaux exécutés par ces deux orfévres pour le cardinal de Ferrare, on voit que Paolo Romano y est appelé *della Frangia,* probablement comme surnom, en raison de son séjour prolongé en France. Cellini dit que la naissance de cet ouvrier était humble, et qu'il ne connaissait même pas son père. Par les documents de nos Archives nationales, nous avons appris que le nom de famille d'Ascanio, natif de Tagliacozzo, nom que nous avons vu orthographié de diverses manières, était Desmarriz ou Desmarey. Au *Traité de l'orfévrerie,* Benvenuto l'appelle aussi Ascanio Napolitano, par opposition à Paolo Romano. Le lieu de sa naissance, Tagliacozzo, était en effet sur le territoire napolitain.

Un compte de moindre importance retrouvé par M. le marquis Campori, et se rapportant à l'année 1552, nous montre encore les deux élèves de Cellini travaillant pour le cardinal de Ferrare. Lors du séjour en France de Don Alfonso, cousin du duc de Ferrare, en 1558 et 1559, le nom d'Ascanio *di Nello* reparaît seul. En 1563, à Paris, cet artiste reçoit soixante livres tournois pour six petites aiguières et trois vases d'argent commandés par le cardinal. Deux remarques sont à faire au sujet de cette note : d'abord il y est appelé Ascanio *de Mâfii,* nouvelle variante de son nom; ensuite, le fait de sa présence en France en 1563, c'est-à-dire un an après cette clôture de ses comptes par les mandataires du Roi de France, qui laissait planer des doutes sur sa probité, semble prouver ou que son innocence avait été reconnue, ou que la faute

n'avait pas été grave. Enfin, sur les registres de paroisse compulsés par M. A. Jal, on voit Ascanio *de Mari,* habitant encore Paris en 1566 (1).

Ici s'arrête tout ce que l'on sait sur les deux élèves de Benvenuto; il ne nous a pas paru hors de notre sujet de les suivre d'aussi près, car leurs noms sont intimement liés à celui de l'artiste, et ce devaient être de vaillants orfévres pour avoir mérité jusqu'aux éloges d'un maître si sévère. Dans les catalogues, on rencontre souvent ces mots : « *École de Cellini* », à propos d'objets exposés dans des musées ou des collections particulières. Il était donc intéressant de montrer par des pièces authentiques ce qu'avait été, en parallèle de ce qu'on a appelé l'*École de Fontainebleau,* illustrée par le Rosso, le Primatice, Niccolò dell' Abbate, la petite école d'orfévrerie de l'hôtel de Nesle. De nombreux ouvriers italiens, français et allemands, en firent partie au temps de Cellini. Après son départ, elle fut réduite à Paolo Romano et Ascanio, auxquels on adjoignit ce compagnon allemand nommé Baulduc, qui avait peut-être travaillé autrefois avec le maître et avait dû être congédié en même temps que plusieurs autres lorsque les commandes du Roi cessèrent de se produire.

La faute qu'il commit en abandonnant le petit Nesle, Benvenuto l'a toujours regrettée; on le voit à l'amertume que lui donne ce souvenir, au respect et à l'attachement avec lesquels il parle toujours de son « grand Roi », sans jamais se démentir sur ce point. Être maître d'un vaste atelier, diriger d'importants travaux, avoir occasion de produire des œuvres considérables, voilà les avantages qu'il sentait avoir perdus comme artiste. Sans doute regrettait-il aussi une situation qui lui avait permis de mener un train de maison, de donner largement l'hospitalité, de vivre en seigneur. Peu de temps avant son départ, le Roi lui avait renouvelé la promesse qu'il lui avait faite un jour d'une abbaye devant lui assurer un large revenu. Il l'affirme dans le mémoire aux syndics dont nous avons parlé tout à l'heure, et cela n'a rien d'invraisemblable, puisque avant lui le Rosso avait obtenu un canonicat à la sainte Chapelle de Saint-Denis, et qu'en 1544 le Primatice fut nommé abbé commendataire de Saint-Martin de Troyes, avec huit mille écus de rente. Jules Romain n'avait-il pas été pourvu semblablement à la cour du duc de Mantoue?

Néanmoins, la situation de Benvenuto serait devenue de plus en plus difficile à la cour de France, où les artistes italiens se sont rendus fameux par l'âpreté de leurs rivalités. François I[er] avait été fatigué des querelles du Rosso et du Primatice : le second ne pouvait supporter la suprématie du premier. Lorsque, honteux d'avoir à tort accusé de vol son ami Pellegrino, qui, sur sa dénonciation, avait subi la torture, le Rosso se fut empoisonné, le Primatice fit, comme on sait, détruire la majeure partie des œuvres de son rival et devint peu à peu le maître de tous les travaux. Cellini n'était pas, lui non plus, d'un caractère à supporter la suprématie d'un autre artiste, et la lutte fût sans doute devenue terrible.

(1) Acte de baptême de son fils François (1560); acte mortuaire de sa femme Constance, fille de Hieronimo della Robbia (1566). A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire.*

CHAPITRE CINQUIÈME

Benvenuto s'arrête à Lyon. — Il arrive à Florence. — Cosme lui donne une maison. — Documents révélant que cette donation demeura incertaine jusqu'aux dernières années de la vie de l'artiste. — Deux lettres inédites de Benvenuto communiquées par M. Gaetano Milanesi. — Baccio Bandinelli. — Concordance des récits de Benvenuto et de ceux de Vasari.

Revenons maintenant à Benvenuto, que nous avons laissé au moment où il quittait la cour de France pour se rendre en Italie. D'après ses Mémoires, il s'arrêta huit jours à Lyon, pour s'y reposer et s'y distraire. Le fait est confirmé par une lettre de Battista, fils de Luigi Alamanni (1), à Benedetto Varchi, portant la date de Lyon, 7 juillet 1545. Nous y lisons : « Je suis ici dans la maison des Panciatichi, avec notre maître Lucantonio et maître Benvenuto Cellini; nous allons y souper ce soir de compagnie. Lui, je veux dire maître Benvenuto, s'y arrête quelques jours pour se divertir; mais il a laissé sa maison ouverte à Paris, où ses deux jeunes gens continuent de travailler. Par lui, vous apprendrez toutes les particularités qui nous concernent l'un et l'autre (2). »

Cellini passa ensuite à Parme et à Plaisance, et l'on devine que la rencontre qu'il y fit de Pier Luigi Farnèse ne lui inspira pas le désir de longtemps séjourner dans cette dernière ville. Il dut néanmoins, faisant contre fortune bon cœur, aller saluer ce personnage, qui l'avait persécuté si cruellement à Rome. La guerre sévissait de nouveau dans le Piémont. Pier Luigi, nommé par Paul III gonfalonier et capitaine général de l'Église, avait d'abord convoité le duché de Milan, et il allait être créé duc de Parme et de Plaisance après le consistoire du 19 août. Sans doute ne jugea-t-il pas utile, alors qu'il nourrissait de si hautes ambitions, de molester l'orfévre de François Ier. L'artiste se vante d'avoir reçu de lui un accueil équivalant presque à des excuses. Ceux-là mêmes qui, deux ans après, devaient poignarder Pier Luigi, étaient présents à cette scène; et c'est ainsi que Dieu, — l'artiste en était convaincu, — avait soin de venger Benvenuto.

Des circonstances du voyage de Cellini depuis le 7 juillet, date à laquelle la lettre citée plus haut le montre se reposant à Lyon, on peut donc conclure que ce ne fut pas avant le 15, mais seulement dans la seconde moitié du même mois, qu'il put arriver à Florence, où sa présence est d'autre part attestée, à partir du 1er août, par des pièces d'archives qui le font voir, dès cette date, en instance auprès de Cosme pour l'installation de ses ateliers.

« Ayant le plus grand désir de me mettre au travail, dit-il dans la *Vita,* j'exposai à Son Excellence que j'avais besoin d'une maison disposée de manière à pouvoir d'abord

(1) Voir plus haut, page 48. — (2) *Prose Fiorentine.*

y installer des fourneaux et y exécuter les œuvres de terre et de bronze ; et ensuite, dans un local séparé, m'y donner aux travaux d'or et d'argent. Son Excellence savait bien, en effet, que j'étais apte à la servir dans ces diverses professions ; il me fallait donc des salles qui fussent commodes pour les exercer. »

Plusieurs documents confirment cette assertion. En effet, sur l'ordre de Cosme, Cellini indiqua une maison qui lui paraissait à sa convenance, et le duc écrivit sur le placet : « Qu'on voie cette maison, à qui il appartient de la vendre, et le prix qu'on en demande, car nous voulons complaire sur ce point à Benvenuto. » Ce rescrit, retrouvé avec le placet par Francesco Tassi dans l'*Archivio dei Buonomini di S. Martino,* est bien de la main du duc, ainsi que le dit l'artiste dans la note ci-après : « Son Excellence Illustrissime me dit de lui faire connaître la situation de ladite maison, ses voisinages, les noms des rues et la personne à qui il appartenait de la vendre. Et quand je le lui eus dit, avec ces simples mots du rescrit ci-dessus, tracés de sa propre main, il m'en fit, à titre de libéralité, un présent assuré et perpétuel. Telle fut la cause pour laquelle je ne me souciai plus de retourner en France, car j'étais beaucoup plus content de jouir d'une humble maison dans ma patrie, au service d'un duc aussi rempli de mérites, que d'être fait seigneur d'un château en France, sous cet admirable Roi François, avec une provision de mille écus. Deux cents écus me parurent beaucoup plus doux dans ma patrie, touché que je fus de ce premier acte de bienveillance de Cosme, le très-illustre et très-excellent duc de Florence. »

C'est en 1545 que Cellini écrivait ce memorandum. Par la suite, il n'eut pas lieu de se montrer aussi satisfait. L'humble maison que dès lors il avait crue sienne, devait lui causer bien des tracas ; il en parle dans ses Mémoires, et on en retrouve encore la trace dans nombre de documents, notamment dans ce passage d'une lettre adressée au duc le 27 juin 1552 (1) : « Je prie Votre Excellence de vouloir bien déclarer que si j'ai travaillé dans la boutique de cette maison, c'est qu'elle me fut donnée par Elle pour y vaquer à mon art. Et le motif de ma prière est que chaque jour je suis molesté, et sans aucune raison, puisque je l'ai eue de Votre Excellence, ainsi que je le reconnais, et que je la lui rendrai quand il lui plaira. »

Le 8 janvier 1553, il réclame encore, désirant y faire de ses deniers toutes les réparations nécessaires : « Car, dit-il, telle qu'elle est, je n'y ai aucune commodité pour la pratique de mon art. L'hiver, on y gèle, et l'été, on y grille (2). »

On lira ces deux lettres avec plusieurs autres dans la série des documents et *Ricordi* publiés par Francesco Tassi. Nous en publions deux autres que M. Gaetano Milanesi a eu l'extrême bonté de nous communiquer comme inédites et même inconnues jusqu'alors. Toutes deux ont précisément trait à la donation tardive de la maison. Voici la première (3) :

---

(1) *Archivio delle Revisioni e dei Sindacati.* — (2) *Archivio dei Buonomini di S. Martino.*

(3) « Illmo et Ecc^mo^ Sig^or^ Duca Padron mio osservand^mo^ : Io spendo et sempre spendere desidero tutte l'hore della vita mia in servitio del mio glorioso Padrone, et ricordandomi d'esser debitore del bellissimo studiuolo di V. E. Illma di qualche cosetta piccola pure degna di quella, haueuo messomi innanzi un piccolo rocchietto di marmo bianchissimo del altezza d'un braccio, et in quello haueuo con il mio scarpello formato



BUSTE DE COSME DE MÉDICIS

(Musée national de Florence.)

E. PLON & Cie Edit.

Imp. A. Salmon.

PLANCHE III.



« ILLme ET EXC^{me} SEIGNEUR DUC, MON TRÈS-RESPECTÉ PATRON :

« Je dépense et désire toujours dépenser toutes les heures de ma vie au service de mon très-glorieux patron; et me souvenant que j'étais débiteur envers le très-beau cabinet de V. E. Ill^{me} de quelque petite chose qui fût pourtant digne d'Elle, j'avais pris en main un petit bloc de marbre très-blanc, de la hauteur d'une brasse, et dans ce bloc j'avais avec mon ciseau formé une Léda et son beau cygne, avec ses quatre enfants, Castor et Pollux, Hélène et Clytemnestre. J'y travaillais avec un zèle et un amour admirables dans une petite chambre chaude, ne pouvant pas, à cause du grand froid, me tenir dans ma boutique. Un matin que je m'y appliquais, comme il arrive, avec plus de volonté et de soin que jamais, voyant avancer devant moi une œuvre qui me plaisait beaucoup et à laquelle je m'attachais encore plus, en raison du zèle que je ressens à faire une chose qui soit agréable à mon Seigneur; tout à coup, voici que, au plus beau de mon ardeur, j'apprends que mon serviteur avait ouvert la porte à un huissier, lequel venait me taxer à propos de l'impôt extraordinaire dû par les héritiers de Luigi Ruccellaï, et me disait que j'étais débiteur de cinq cents écus pour le compte du loyer de la maison où je me suis toujours tenu au service de V. E. Ill^{me}, et dans laquelle j'ai fait le *Persée* ainsi que toutes les autres œuvres qui pour Elle se sont faites et se font. C'est pourquoi il m'a paru que je devais porter le tout à sa connaissance. Et bien que je sois très-certain que V. E. Ill^{me} se souvient parfaitement de tout ce qui est intervenu entre Elle et son très-humble serviteur, depuis le commencement de mon service jusqu'au présent jour, et surtout qu'Elle m'a fait don de ladite maison pour me donner ardeur à la servir avec cet amour merveilleux que j'y ai toujours apporté, et afin que je puisse plus facilement le faire; néanmoins me voyant molesté de la sorte,

---

una Leda con il suo bel cigno, insieme con i suoi quattro figliuoli Castore et Polluce, Helena et Clitemnestra, intorno ai quali io in uno mio stanzino caldo, per non potere per il gran freddo stare in bottegha, lauorauo con mirabile amore et sollecitudine : et una mattina, la quale, si come avviene con maggior voglia et sollecitudine io vi lauorauo, per vedermi crescere innanzi una opera che molto mi piaceva, tanto più per il zelo che ho di far cosa che sia grata al mio Signore : eccoti che sul più bello del mio fare, sento che il mio servitore hebbe aperto la porta a un tavolaccino, il quale mi venne a grauare per la posta del balzello degli heredi di Luigi Rucellai, et mi disse ch'io ero debitore di 500 scudi per conto delle pigione della casa doue io sempre stato sono a' servizi di V. E. Illma et nella quale si fecie il *Perseo* et tutte l'altre opere che per quella si son fatte et fanno. Perchè mi è parso farli tutto noto : et ancorchè io sia certissimo che l'E. V. Illma molto bene si ricorda di tutto quello che tra Quella et me suo humilissimo servidore dal principio di mia servitù sino al presente dì è seguito et massime che Ella mi fecie dono della casa per darmi animo a servirla con quel maraviglioso amore che io ho sempre fatto, et perchè più agevolmente questo far potesse; niente di manco vedendomi molestare in cotal modo, forzato et humilmente ricorro a' benigni piedi di V. E. Illma et reverentemente supplico Quella che si degni per special grazia provedere di oportuno remedio, committendo et operando a chi et nel modo che gli parrà et piacerà per suo benigno rescritto, che per tale cagione io non sia più molestato, et voglia ancora provedere in modo, che per cagione di detta casa et per il tempo che in essa l'ho servita et servirò, ciascuno sappia, che io servendola, vi sono stato, sto, et starò, perchè Quella me la donò; a cagione che si tagli la via a qualunq'altro che per l'innanzi per cagione d'essa molestar mi volesse; et io con animo securo et riposato possa attendere a servirla et finirli le sopradette opere et farne dell' altre; pregando Dio che a Quella Eccelenza Illma dia sempre lo che desidera et felicemente la mantenga et esalti. »

« RESCRITTO. *A Mess. Alfonso Quistelli che n'informi S. Ecc^{za}.*

« LELIO T. (TORELLI), 8 febraio 59. »

(*Arch^{o}. d^{a} Camera fiscale. Filza* 65, n° 23, 1559-60.)

contraint et forcé, je viens humblement aux pieds de V. E. Illme, recourir à sa bienveillance, et je la supplie respectueusement de daigner, par une grâce spéciale, pourvoir à cela par un remède opportun, commettant telle personne et agissant de telle manière qu'il lui plaira et paraîtra bon par son rescrit favorable, afin que pour de telles causes je ne sois plus molesté; qu'Elle veuille encore pourvoir à ce que, en raison de ladite maison, et pour le temps que je l'y ai servie et servirai, chacun sache que j'y ai demeuré, demeure et demeurerai, parce qu'Elle me l'a donnée pour l'y servir; de telle sorte que la voie soit coupée à tout autre qui, pour les causes susdites et à raison de ladite maison, voudrait me molester. Et qu'ainsi, moi, l'esprit tranquille et reposé, je puisse vaquer à la servir, à finir les ouvrages mentionnés ci-dessus, et à en faire d'autres; priant Dieu qu'à Son Excellence Illme il donne toujours ce qu'Elle désire, et qu'il la maintienne heureuse et glorieuse. »

Suit le rescrit : « *Que messer Alfonso Quistelli en informe Son Excce.*

« Lelio T. (Torelli), 8 février 1559. »

Cette lettre offre un double intérêt. Elle montre d'abord que ce n'est pas à tort, comme on l'a quelquefois cru, que Cellini se plaint aussi souvent dans ses Mémoires de ce qu'on n'agit pas avec lui comme on le devrait. De plus, elle nous révèle une œuvre dont jusqu'à présent on n'avait nulle part trouvé trace, ni jamais soupçonné l'existence. Le petit groupe de marbre représentant Léda avec le cygne et les quatre enfants que lui donne la fable antique, a sans doute disparu. Cependant, nous appelons l'attention du lecteur sur cette intéressante révélation, pour le cas où il aurait remarqué dans quelque Musée un marbre de la Renaissance italienne répondant à ces indications par son sujet, ses proportions et son caractère.

Le 8 février 1559, Cellini n'était donc pas encore propriétaire de la maison qui lui avait été donnée en 1545. Sa situation devenait même tout à fait critique, car tandis que les héritiers de l'ancien propriétaire, qui n'étaient pas d'accord avec les mandataires de Cosme, ne voulaient connaître que Cellini et lui réclamaient le loyer de la maison qu'il détenait; d'autre part, les ministres du prince, ne voyant pas la donation régulièrement établie, prétendaient aussi percevoir ce loyer. Dans une supplique du 13 avril 1561, il se défend contre cet excès de zèle et demande qu'au moins, si on ne lui accorde pas la maison, on ne le mette pas dans la position d'avoir à payer double loyer. Cosme, visant le fait allégué de la donation de la maison, semble à cette date aller jusqu'à le nier, car on lit ce rescrit sur la supplique : « *Qu'il montre que S. E. la lui a donnée; parce que quand S. E. fait les choses, Elle les fait par écrit.* » Toutefois, peu de temps après, le bien fondé de la réclamation paraît avoir été reconnu, puisque le 18 juillet 1561, Guido Guidi vint annoncer à son ami, de la part de Cosme, que la maison lui appartenait désormais; et, à cette même date, l'artiste ne manqua pas de prendre note de la démarche qui confirmait ses droits (1). Guido Guidi, le médecin de François Ier que nous avons déjà rencontré au petit Nesle, où Benvenuto lui donnait l'hospitalité, était maintenant au service du duc de Toscane. Malgré la bonne assurance

(1) *Biblioteca Riccardiana.*

qu'il avait apportée, on est obligé de constater que l'acte de donation tarda encore à venir, car Cellini fut obligé, le 27 août de la même année, d'adresser au prince une nouvelle supplique, dans laquelle il lui demande « de lui faire don libre et gracieux de la maison dans laquelle il habite et a déjà habité seize années par ordre de Son Excellence ». Les libéralités de Cosme envers l'artiste manquaient au moins de promptitude! Cependant, cette fois, une décision favorable fut prise, car on lit au bas de la pièce le rescrit suivant : « *S. E. est satisfaite. Qu'Antonio de' Nobili voie à préparer les actes, et que le Vinta fasse ce qui le concerne* (1). » En conséquence, on commença par restituer à Cellini, le 11 septembre, un anneau d'or enrichi d'une turquoise, qu'il avait été contraint par le fisc de remettre en nantissement (2); et, le 5 mars, l'acte de donation fut rédigé en latin, dans la forme légale et dans les termes les plus flatteurs. L'*Archivio delle Riformagioni* nous l'a conservé. En voici la traduction :

« Nous reconnaissons par la teneur des présentes, et à chacun faisons connaître : Attendu qu'il convient que le Prince entoure de sa bienveillance les hommes célèbres qui se montrent de beaucoup supérieurs aux autres; que Nous, d'une singulière affection, nous aimons Benvenuto, fils de Giovanni Cellini, notre citoyen florentin, artiste fondeur et sculpteur illustre, dont la renommée et la gloire sont incomparables; et que nous admirons son génie et son art merveilleux pour tailler le marbre et jeter le bronze. En conséquence, Nous, dans le désir d'accroître sa gloire par des honneurs, et sa valeur par des bienfaits, pour ces raisons et pour d'autres qui nous ont déterminé; audit Benvenuto et à ses enfants et descendants mâles, légitimes et naturels, par ligne masculine, nés et à naître en légitime mariage, et vivant dans la foi; d'une manière définitive, par notre propre mouvement, de science certaine, avec la plénitude de notre pouvoir, nous donnons, octroyons et concédons libéralement la maison située à Florence dans le quartier de *S. Croce,* dans la voie ou rue appelée *del Rosaio,* dont les vraies délimitations sont bien connues; laquelle maison, habitée à titre précaire par ledit Benvenuto, appartient légitimement au fisc et à notre Trésor, et nous la donnons avec tous ses droits et dépendances, et avec le jardin.

« Nous voulons que ce don soit le témoignage de notre bonne grâce et bienveillance pour lui, et que ledit Benvenuto puisse continuer par notre faveur à exécuter chaque jour des œuvres plus belles et plus considérables, soit en marbre, soit en bronze.

« Telle est notre volonté expresse, attestée par les présentes signées de notre main, et scellées de notre sceau dans une empreinte de plomb.

« Donné dans notre château de Pietra Santa, le 5 mars de l'année de l'Incarnation de Notre-Seigneur 1561 (3), de notre duché de Florence la 25e et de celui de Sienne la 5e. »

Après cet acte de donation, aussi flatteur que formel, et dont Francesco Tassi a déjà publié le texte latin au tome III de son édition des œuvres de Cellini, on était fondé à croire et l'on croyait que l'artiste, qui avait occupé sa maison pendant seize années à titre précaire, put dès lors en jouir paisiblement jusqu'à la fin de ses jours, car il y habita encore neuf années, c'est-à-dire jusqu'à sa mort, et l'occupa en définitive pendant vingt-cinq ans.

(1) *Archivio dei Buonomini di S. Martino.* — (2) *Biblioteca Riccardiana.*

(3) L'année à Florence ne commençant que le 25 mars, cet acte, daté du 5 mars 1561, est donc postérieur en effet aux documents que nous avons cités auparavant, et qui portent les dates des 18 juillet, 27 août et 11 septembre 1561.

Cependant, la seconde des deux lettres inédites que nous devons à M. Gaetano Milanesi nous révèle, à notre profonde surprise, que le propriétaire supposé n'était pas encore réellement propriétaire sept ans après l'acte de donation si pompeusement rédigé ! Des difficultés de procédure s'étaient produites, et les mandataires de Cosme ayant mis à les lever une négligence peut-être intentionnelle, la donation était pour ainsi dire restée lettre morte. Voici en effet ce que Benvenuto écrit à son prince (1) :

« Ill^{me} et Exc^{me} Sr Duc, mon patron toujours très-respecté :

« Quand messer Cesare (de la bienveillante garde-robe ducale), maître de la garde-robe de V. E. I., vint pour mon crucifix de marbre, il me dit de la part de V. E. de lui porter le crucifix au palais Pitti, et que V. E. ferait ensuite tout ce que je voudrais. Aujourd'hui, mon Seigneur très-judicieux, je sais qu'il ne se peut désirer une plus haute récompense de ses plus grandes peines, que d'avoir été loué aussi hautement que l'a été mon œuvre par V. E. Ill^{me}, lorsqu'à mon plus grand honneur Elle l'a montrée à tant de hauts personnages. De sorte que par cela seul je demeure son serviteur le plus obligé. Mais considérant ensuite, mon Seigneur, que je vous ai servi vingt années, que je me trouve vieux et bien pauvre, pour prix de mes grandes peines et de mes travaux (puisque V. E. I. m'a fait l'honneur de les recevoir et accepter), je ne demande pas autre chose si ce n'est qu'Elle daigne me confirmer et adjuger le présent de cette maison qu'Elle m'a donnée dès le jour où je suis entré à son service ; que cette maison demeure mienne et qu'elle passe libre et libérée à mes héritiers. Comme il peut arriver que je retourne bientôt à ce Dieu dont par sa grâce j'ai été détaché, je désire que dans cette maison reste ma famille avec deux fillettes que Dieu m'a accordées, lesquelles ainsi que moi prieront toujours Dieu pour le bonheur de V. E. I. »

Cosme fit annoter la lettre par ce rescrit : « *Messer Tomaso* (de' Medici), *connaissez de cette affaire et, avec cette lettre en main, parlez-m'en.* »

---

(1) « Illmo et Ecc^{mo} Sor Duca, patron mio sempre osser^{mo}.

« Quando messer Cesare (dell' amica guardaroba ducale) guardaroba di V. E. I. venne per il mio Crocifisso di marmo, ei mi disse da parte di V. E. che io gli portassi il Crocifisso a' Pitti et che V. E. da poi farebbe tutto quello che io vorrei. Hora, S^{or} mio discretissimo, io so bene che maggior premio non si può desiderare delle sue maggior fatiche che l'esser lodate tanto altamente, quanto ha fatto V. E. Illma quella mia opera, et con tanto mio honore mostrola a più signori ; di modo che per questo solo io le resto ubligatissimo et debitore. Ma conosciuto da poi, Signor mio, che io l'ho servita venti anni passati, et mi truovo vecchio et poverissimo ; io non dimando altro della mia gran fatica et opera. Chè se bene come V. E. I. mi ha fatto honore a pigliarla et accettarla, Quella si degni farmi gratia di raffermarmi et liberarmi il presente della casa, che Quella mi donò nel principio che io cominciai a servirla. La qual casa resti mia et de' mia heredi libera et spedita, perchè avenga che io potrei presto ritornare da quello Iddio che per gratia sua io mi spiccai, desidero che nella detta casa resti la mia famiglia con dua figliuolette che mi ha concesse Iddio ; et quelle et io sempre pregheremo Iddio per la felicità di V. E. I.

« Rescritto : *Messer Tomaso* (de' Medici), *intendete e con questa in mano parlatemene.*

« Il fiscale o a chi tocca scriva alli heredi di Pandolfo della Casa che volendo pagare il debito che hanno « di decime et imposizione, sarà reso loro la casa que abita Benvenuto Cellini ; et quando non voglino « pagare la casa, si faccia stimare giustamente et ne sieno fatti creditori a l'incontro del debito ; et fatto « questo S. E. I. resolverà quanto alla domanda di Benuenuto. »

« Thomaso de' Medici (*de mand.*), 13 di decembre 1566. »

(*Arch^{o} d^{a} Camera fiscale. Filza* 88, n° 101, 1566.)

Et à son tour Tommaso de' Medici écrit : « *Que le procureur fiscal ou celui à qui il appartiendra écrive aux héritiers de Pandolfo della Casa, que s'ils veulent payer ce qu'ils doivent pour le décime et l'imposition, on leur rendra la maison qu'habite Benvenuto Cellini; et s'ils ne veulent pas payer, qu'on la fasse estimer justement et qu'ils en soient faits créditeurs à l'encontre de ce qu'ils doivent. Et quand cela sera fait, S. E. I. prendra une résolution au sujet de la demande de Benvenuto.* »

Ce document est daté du 13 décembre 1566! D'où il résulte que si les héritiers de Pandolfo s'étaient trouvés en mesure de payer les décimes et les impositions arriérés, Benvenuto, nonobstant le magnifique acte de donation de son prince, se fût bel et bien trouvé dans le cas d'être évincé comme un intrus de la maison à lui donnée par Cosme, et que, s'il lui fut permis d'y finir ses jours, cela tint uniquement à cette circonstance que les héritiers en question n'eurent pas les moyens ou la volonté de se faire remettre en possession.

A Rome, nous avons vu Cellini en lutte sans trêve contre les orfèvres Pompeo et Tobia. A la cour de François I[er], il s'était heurté au Primatice. A la cour de Toscane, il ne tarda pas à entrer de nouveau en compétition avec son vieil ennemi Baccio Bandinelli. L'âge n'avait apporté aucune modération à la fougue de son caractère, aucun apaisement à l'âpreté de ses haines.

C'était d'un œil jaloux et malveillant que Bandinelli, de son côté, avait vu Cellini revenir à Florence, et en toute circonstance il ne manquait pas de le desservir de tout son pouvoir. Un jour le Baccio prétendit que son rival était incapable de travailler le marbre, et il s'offrit, pour en faire la démonstration, à lui fournir un bloc de carrare. Benvenuto ayant appris cette bravade, lui adressa la lettre suivante :

« *Au très-magnifique seigneur chevalier Bandinelli, sculpteur.*

« MAGNIFIQUE CHEVALIER,

« Il m'a plu infiniment d'apprendre que vous ayez aussi bon cœur à mon égard. Je suis seulement chagrin que l'ambassade m'ait été faite un peu tardivement. Et cependant aucune bonne action ne fut jamais tardive; à moins que dans cet intervalle vous ne vous soyez déjà repenti de celle-ci. Cependant, si vous agissez en bon chevalier, vous ne devrez pas manquer à une telle promesse, parce que si vous veniez à rendre vos paroles vaines, ce serait la mort de votre titre de chevalier. Par un homme obligeant, j'ai appris que vous avez dit : « Si Benvenuto veut exécuter une figure de marbre, je « m'offre à lui donner le marbre, et je serais heureux que ceci lui fût répété. » Le plus respectueusement possible, je vous prie de ne pas vous manquer à vous-même, et de m'en donner assez pour que je puisse au moins faire une figure aussi grande que nature, parce que j'espère ainsi montrer au monde jusqu'à quel point un bon disciple peut surpasser un aussi excellent maître. Et en effet, en sculpture, je n'ai jamais eu d'autre maître que vous. J'ajoute que vous devrez signer le marbre en dessous, parce que je m'oblige, dans le cas où je n'exécuterais pas ladite figure avec ce marbre, à vous le

payer le triple de sa valeur. Maintenant, je l'attends de cette même libéralité qui vous a porté à me donner des éclats. Maintenez-vous sain.

« De ma maison, le 23 juin 46.

« BENVENUTO CELLINI. »

Les deux rivaux eurent, en présence de Cosme et de ses courtisans, une querelle devenue légendaire. Cellini en a fait un récit des plus animés, qu'il faut lire dans ses Mémoires. Nous en citerons seulement le passage concernant l'*Hercule et Cacus,* parce qu'il renferme un morceau de critique dont la justesse sur plusieurs points doit être appréciée de quiconque a vu cet ouvrage du Baccio sur la place de la Seigneurie :

« Bandinelli commença en ces termes : « Seigneur, quand j'ai découvert mon *Hercule* « *et Cacus,* je crois qu'il fut fait plus de cent méchants sonnets à ce propos, et la « canaille en disait le plus de mal qu'elle pouvait. » Je répliquai : « Seigneur, quand « notre Michel-Ange Buonarroti découvrit sa sacristie où l'on voit tant de belles figures, « cette admirable et vaillante École, qui aime le vrai et le bien, lui fit plus de cent « sonnets, rivalisant tous entre eux à qui en célébrerait plus haut la louange. Autant, « en effet, le mal qu'on a dit de l'œuvre de Bandinelli était juste, autant le bien qu'on « répéta de celle du Buonarroti était mérité. » A ces mots, Bandinelli entra dans une telle rage qu'il en pensa crever. « Et toi donc, s'écria-t-il, que saurais-tu y reprendre? » — « Je te le dirai, répondis-je, si tu as assez de patience pour savoir m'écouter. » — « Parle », reprit-il. Le duc et toutes les personnes présentes se tenaient attentives. Je commençai donc ainsi : « Sache qu'il m'en coûterait trop d'avoir à te dire les défauts « de ton œuvre; aussi je me bornerai à te répéter ce qu'a dit cette très-valeureuse « École. » Et comme ce méchant homme tantôt lançait une parole désagréable, tantôt agitait les mains ou les pieds, il me fit entrer dans une telle colère, que je poursuivis d'un ton beaucoup plus dur pour lui que je ne l'eusse fait autrement : « Cette savante « École a dit que si l'on coupait les cheveux à ton *Hercule,* il ne lui resterait pas assez « de crâne pour contenir sa cervelle; qu'on ne sait pas si sa face est celle d'un homme, « d'un lion ou d'un bœuf; qu'elle n'est pas dans l'action; qu'elle est attachée au cou avec « si peu d'art et si peu de grâce, qu'on ne vit jamais rien de pire; que ses grosses épaules « ressemblent aux deux côtés du bât d'un âne; que sa poitrine et ses autres muscles, « loin d'être pris sur la nature humaine, semblent avoir été copiés sur un mauvais sac « plein de melons, que l'on aurait appuyé debout le long d'un mur; que de même le « dos paraît être la reproduction d'un sac de calebasses. Quant aux jambes, on ne sait « vraiment de quelle manière elles sont attachées à ce vilain torse, ni sur laquelle le « corps porte son poids ou son effort; on ne voit pas davantage que ce soit sur les deux « à la fois, comme l'ont pratiqué aussi les maîtres qui ont quelque connaissance de l'art. « Il est clair que cette figure tombe en avant de plus d'un tiers de brasse, et c'est là « l'erreur la plus grossière et la plus insupportable que nous commettent ces vulgaires « et méchants artistes à la douzaine. Les deux bras pendent sans grâce; on n'y remarque, « dit-on, aucun art; et il semblerait que tu n'as jamais vu de modèles nus et vivants. « La jambe droite de l'*Hercule* et celle du *Cacus* sont obligées de se partager leur « mollet; car si elles venaient à s'éloigner l'une de l'autre, non-seulement l'une d'elles,

« mais toutes les deux resteraient sans mollet du côté où elles se touchent présente-
« ment. On dit, en outre, qu'un des pieds de l'*Hercule* est enterré, tandis que l'autre
« paraît marcher sur du feu. » Cet homme ne put avoir assez de patience pour supporter que je lui disse les grands défauts de son *Cacus*, d'abord parce que je disais la vérité, ensuite parce que je la faisais clairement connaître au duc et aux autres assistants, qui donnaient les marques du plus vif étonnement et témoignaient approuver la justesse de mes paroles. »

Exaspéré, Bandinelli quitta le terrain de la discussion artistique, sur lequel il se sentait battu, pour lancer tout à coup à son adversaire une apostrophe malsonnante, qui renfermait le plus sanglant outrage qu'un homme puisse adresser à un autre. Sans la présence de Cosme, le Baccio eût sans doute, sur l'heure, payé ce mot de sa vie. Dans l'impossibilité de se venger alors à son gré, Benvenuto, avec la souplesse et la présence d'esprit du caractère florentin, tourna l'injure en dérision, montrant en cela plus d'attachement à la mythologie grecque que de respect pour la bonne morale, et il réussit à faire rire le duc et toute la cour aux dépens de celui qui l'avait insulté.

Dans sa biographie de Bandinelli, Vasari, qui ne connaissait pas le récit de Benvenuto, le confirme de tous points. Il paraît que Baccio avait composé un premier modèle de l'*Hercule et Cacus* de beaucoup supérieur à celui qu'il exécuta ensuite et que seul on connaît. Lorsque, après bien des vicissitudes, le marbre fut enfin terminé, on le transporta, non sans difficulté, à cause de son poids, sur la place de la Seigneurie. « Il serait malaisé, rapporte Vasari, de dire le concours de personnes et la multitude qui pendant deux jours occupèrent toute la place pour voir le géant dès qu'il fut découvert. On entendait là des raisonnements de tout genre et des avis de toutes sortes de gens, lesquels d'ailleurs blâmaient unanimement et l'œuvre et le maître. Autour de la base, on afficha nombre de vers latins et toscans, et c'était plaisir de voir l'esprit ingénieux des auteurs, leurs inventions et leurs propos mordants. » Cela se passait sous le duc Alexandre, qui, n'admettant pas qu'on en usât avec cette liberté envers « une œuvre publique », et regardant comme séditieuse la critique de l'œuvre de Bandinelli, n'avait rien trouvé de mieux que d'imposer le silence en faisant jeter en prison les plus récalcitrants. Ce souvenir était encore vivace chez les Florentins, qui détestaient le Baccio; aussi la cruelle satire de Benvenuto trouvait-elle un auditoire tout disposé à l'écouter avec faveur. Vasari blâme aussi Bandinelli, à propos de cet ouvrage et de plusieurs autres, de n'avoir pas eu toujours la probité professionnelle que le sculpteur doit apporter à son art : « Il avait coutume, dit-il, d'ajouter à ses statues des morceaux de marbre petits et grands, n'ayant nul souci d'agir ainsi, et même s'en riant : c'est ce qu'il fit avec l'*Orphée* pour une des têtes du Cerbère; de même, il ajouta une partie de draperie au *Saint Pierre* qui est à Santa Maria del Fiore; et, ainsi qu'on peut le voir au géant de la place, il rapporta et colla deux morceaux au *Cacus*, l'un pour une épaule, l'autre pour une jambe. »

Voici maintenant ce que dit Vasari au sujet de la dispute dont nous venons de parler : « A cette époque, Benvenuto Cellini arriva de France, où il avait servi le Roi François dans les choses d'orfévrerie, art dans lequel il était le maître le plus renommé de son temps. Il avait aussi exécuté pour ce prince plusieurs œuvres de bronze. Le duc

Cosme, auprès duquel il fut introduit et qui était désireux d'orner la ville de Florence, lui prodigua aussi ses caresses et ses faveurs. Il lui fit exécuter la statue de bronze, de cinq brasses environ, d'un *Persée* nu, lequel est debout sur le corps d'une femme nue, représentant Méduse, dont il vient de trancher la tête. Cette statue devait être placée sous l'un des arceaux de la loggia de la place. Benvenuto, pendant qu'il faisait le *Persée,* était encore occupé à d'autres travaux pour le duc. Mais comme il arrive que le potier toujours jalouse et chagrine le potier, et ainsi le sculpteur l'autre sculpteur, Baccio ne put supporter les faveurs dont Benvenuto était l'objet. Il lui paraissait étrange et inadmissible que cet homme fût tout d'un coup d'orfévre devenu sculpteur, et que celui qui avait été habitué à exécuter des médailles et des figurines, pût maintenant conduire à bien des colosses et des géants. Baccio ne put cacher son sentiment, il le manifesta même avec hauteur; mais il trouva quelqu'un pour lui répondre. En effet, Baccio lançant à Benvenuto, en présence du prince, quelques-uns de ses propos mordants, Benvenuto, qui n'était pas moins fier que lui, entendit être à deux de jeu. En mainte circonstance raisonnant sur l'art et sur leurs propres œuvres, ils signalaient les défauts de celles-ci, et se disaient l'un à l'autre les paroles les plus méprisantes. Le duc Cosme prenait plaisir à reconnaître dans leurs propos incisifs le ressort et la finesse de leur esprit, et il leur avait donné champ libre et pleine licence de se dire l'un à l'autre devant lui tout ce qu'ils voudraient, à condition qu'ils n'en tiendraient point compte une fois dehors. Cette lutte, ou plutôt cette inimitié, fut cause que Baccio sollicita d'exécuter un *Dieu le Père*. Il n'avait plus alors du duc les mêmes faveurs qu'autrefois, mais il s'aidait en courtisant et en servant la duchesse. Un jour notamment que, selon leur habitude, ils se déchiraient entre eux à belles dents, et que chacun divulguait au prince quelques-uns des faits et gestes de son adversaire, Benvenuto regardant et menaçant Baccio, lui dit : « Songe à te pourvoir, Baccio, d'un autre monde, car de « celui-ci, je veux, moi, te retrancher! » Baccio répondit : « Fais que je le sache un « jour d'avance, pour que je me confesse et fasse mon testament, et que je ne meure « pas comme une bête telle que toi. » Il en résulta que le duc, qui depuis plusieurs mois s'amusait à leurs dépens, leur imposa silence, craignant que les choses ne vinssent à mal finir. Il leur commanda son buste, que tous deux devaient jeter en bronze, afin que celui qui réussirait le mieux eût l'honneur de ce succès. »

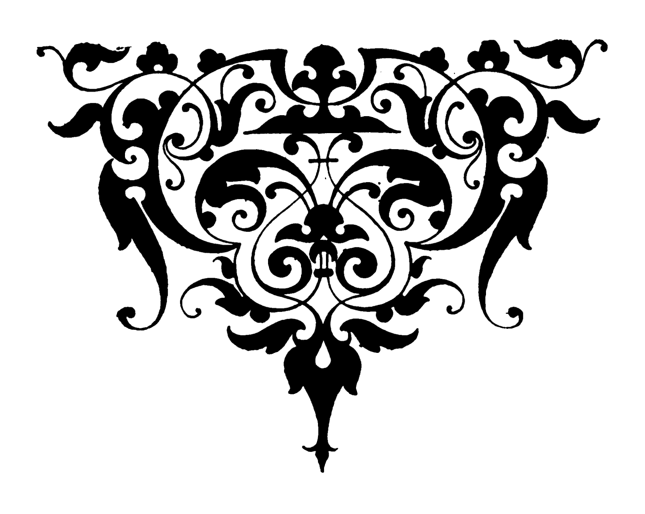
La version de Vasari et celle des Mémoires sont d'accord jusqu'au bout. Après avoir raconté comment il reçut la sanglante apostrophe que le Baccio lui avait publiquement lancée, Benvenuto, dans la suite de son récit, fait ainsi l'aveu de son ressentiment : « Sachez, bienveillant lecteur, que malgré que j'eusse montré tant de belle humeur, mon cœur se soulevait de colère à la pensée que le plus immonde scélérat qui naquit jamais ait pu avoir cette hardiesse de m'adresser devant un si grand prince une injure d'une telle gravité. Mais considérez que c'est le duc qu'il injuria plutôt que moi; et si je ne m'étais trouvé en présence d'un tel personnage, je l'eusse fait tomber mort. »

En effet, Bandinelli ayant repris la discussion sur le thème du marbre promis, Cellini se laissa emporter à son tour : « Je te signifie expressément, cria-t-il à son adversaire, « que si tu ne fais pas porter le marbre jusque chez moi, il te faut chercher un autre

« monde, parce que dans celui-ci je te *dégonflerai,* coûte que coûte (1). » Puis, me rappelant aussitôt que je me trouvais en présence d'un si grand prince, je me retournai respectueusement vers Son Excellence, et je lui dis : « Monseigneur, un fou en « engendre cent autres. Les folies de cet homme m'ont fait oublier un moment le « respect que je dois à Votre Excellence et à moi-même. Veuillez donc me pardonner. »

Il était grand temps, on le voit, que le duc mît fin à ce jeu dont il s'était amusé trop longtemps, et auquel la dignité de l'art n'avait rien à gagner.

(1) « Perchè in questo io ti sgonfierò a ogni modo. »



CHAPITRE SIXIÈME

Les lettres et suppliques de Benvenuto. — L'estimation du *Persée* par un commissaire des Bandes. — Le *Crucifix* de marbre. — Retards apportés au règlement des comptes de l'artiste. — Ce qu'il y a de légitime dans ses réclamations. — Il s'occupe d'orfévrerie jusque dans ses dernières années.

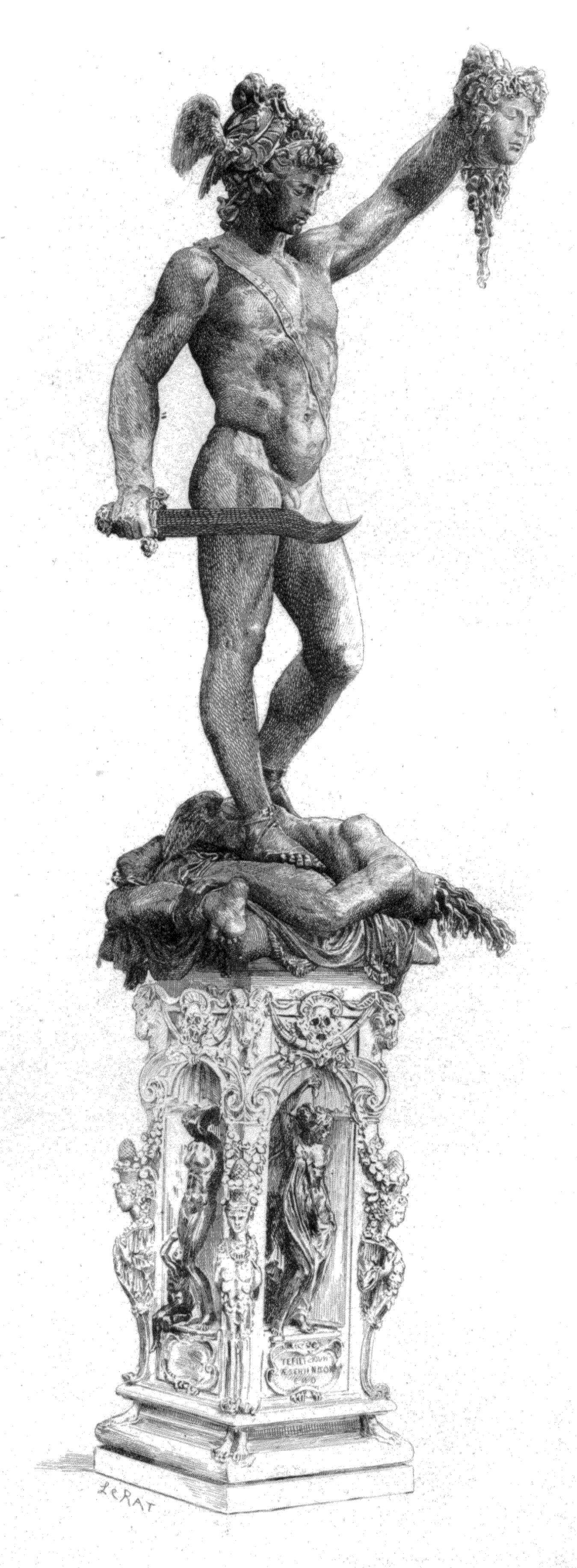
On a quelquefois reproché à Benvenuto de s'être montré intéressé au delà de ce qu'il convient à un artiste. Le nombre de ses réclamations et suppliques au sujet de ses comptes avec le duc Cosme a donné prise à cette opinion. Francesco Tassi a publié bon nombre des pièces relatives à ces débats d'argent, et qui sont parvenues jusqu'à nous, conservées dans les Archives de Florence (1). Nous ne croyons pas utile d'en donner la traduction complète ; quelques citations et une courte analyse suffiront pour démontrer qu'il en fut de ces comptes comme de la maison, et que si les réclamations de l'artiste furent souvent répétées, c'est qu'on eut le tort de ne pas y faire droit dans ce qu'elles avaient de légitime.

Nous avons vu que, renonçant à un château et à une pension annuelle de mille écus, Cellini s'était, à Florence, déclaré satisfait du don d'une modeste maison et de la promesse d'une provision de deux cents écus par an. Sa pension à la cour de France avait-elle bien été de mille écus, comme il le prétend ? Nous ne possédons pas à nos Archives de documents qui nous permettent de confirmer ou de contredire son assertion sur ce point. Mais de sa véracité en ce qui concerne la donation du petit Nesle, on peut conclure, il nous semble, à l'exactitude de son affirmation sur le traitement qui lui était alloué.

A cette même date, à laquelle, lors de son arrivée à Florence, il avait pris note du don de la maison de la *via del Rosaio,* qui fut si longtemps un leurre, il écrivit aussi la convention qui devait servir de base à toutes ses relations d'intérêt avec Cosme. Voici ce document; il provient de la *Biblioteca Riccardiana :*

« Doit l'Ill^{me} S. Duc Cosme de Médicis de Florence, ce 1er août 1545, deux cents

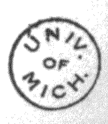
(1) De ces Archives diverses, plusieurs *(Archivio delle Riformagioni, Arch. delle Regie Rendite, Arch. delle Revisioni e dei Sindacati,* etc.) ont été déversées successivement à l'Archive centrale de Florence, appelée *Reale Archivio Centrale di Stato* (Palais des Uffizi). Nous avons néanmoins maintenu les anciennes appellations, tant en raison de l'intérêt qu'il peut y avoir à connaître l'origine de chaque pièce, que pour faciliter les recherches. La partie de l'*Archivio Mediceo* désignée sous le nom d'*Arch. di Guardaroba* est conservée au palais Pitti. L'*Archivio notarile,* appelé aujourd'hui *Arch. dei Contratti,* se trouve à Or San Michele. Quant à l'*Archivio dei Buonomini di S. Martino,* il n'a pas été changé de local depuis le temps de sa création (quinzième siècle), et il se trouve place San Martino, à côté de la maison de Dante; mais, nous l'avons dit (page 53, note 2), quelques-uns des documents qu'il possédait sur Benvenuto ont été acquis par la *Bibl. Palatina,* dont le fonds fait aujourd'hui partie de la *Bibl. Nazionale.*



PERSÉE

(Loggia dei Lanzi, à Florence.)

E. PLON & Cie Edit. Imp. A. Salmon. PLANCHE IV.



écus d'or *di moneta* (1), qui représentent ma provision pour chaque année, à dater dudit jour, et cela pour mon traitement. Ainsi Elle aura à me payer toutes les œuvres que je ferai, et selon ce qu'elles seront. Le tout d'accord avec Son Excellence Ill[me] à Florence. »

Sans doute il est de principe qu'on ne peut se créer de titres à soi-même, et cette note prise par Cellini ne peut avoir la valeur d'un contrat. Cependant, comme on voit ensuite par d'autres documents qu'il présenta toujours ses comptes selon cette base, que cette provision de deux cents écus lui fut versée durant une assez longue période d'années, et que la valeur de ses ouvrages fut en effet estimée à dire d'experts, il y a tout lieu de croire que les lignes que nous venons de lire formulaient exactement la convention conclue alors avec le prince. Néanmoins, son application donna lieu à de fréquentes difficultés, et plus tard il arriva même que l'on prétendit ne considérer le traitement annuel que comme une avance sur le prix des travaux (2).

Dans une lettre du 20 mai 1548, il est forcé de se plaindre qu'on ne lui donne pas les facilités promises pour son *Persée* et sa *Méduse,* et qu'on ne répond même pas à ses requêtes. Voici sa conclusion, où perce déjà ce sentiment d'amertume et d'ironie dans lequel on sent l'homme déçu :

« Je ne me préoccupe pas qu'on me tienne parole tant que mon travail ne sera pas achevé, parce que je sais que Votre Excellence est très-juste, et qu'alors Elle me donnera satisfaction selon le mérite de mes peines. Je ne me préoccupe pas non plus de la convention qu'à plusieurs reprises nous avons arrêtée verbalement avec Votre Excellence, sachant qu'avec les princes on ne passe pas de contrats, puisqu'ils sont, eux, maîtres des contrats et de toute autre chose. Pour moi, je suis né sous la première et la meilleure bonne foi qui soit au monde, et c'est avec elle que je vis en homme vrai et intègre. Je ne demande pas à genoux autre chose à Votre Excellence que de me tenir pour digne d'une réponse, comme m'en ont tant et tant de fois jugé digne les Papes, l'Empereur, et un aussi grand Roi. Que Son Excellence respectée, sacrée, et leur égale, daigne m'accorder Sa grâce, et que Dieu longtemps La conserve très-heureuse (3). »

Par deux lettres postérieures de quelques années (4), il a recours à la bienveillance d'un secrétaire du prince, et lui confie ses griefs. Dans l'une il dit, non sans un redoublement d'ironie : « Je tiens la parole de mon Seigneur comme précieuse à l'égal du diamant, mais je suppose que l'affaire a été oubliée » ; puis dans l'autre : « Je sais très-bien qu'avec les seigneurs et les patrons on ne doit jamais avoir raison. »

C'est le 27 juin 1552 qu'on voit pour la première fois l'artiste demander le règlement de ses comptes par une supplique dont nous citerons quelques passages : « Or, mon Seigneur, en ce laps de sept années, j'ai travaillé jour et nuit autant que je l'ai pu faire dans ma vie, avec tout le zèle que l'on peut demander à un corps robuste comme le mien. Et si ce n'eût été le désir de rechercher la perfection de cet art merveilleux, et

(1) Les Florentins avaient alors deux écus : l'écu d'or en or, qui valait sept lires et demie, et l'écu d'or *di moneta,* qui ne valait que sept lires.

(2) Voir à ce sujet le document cité page 92.

(3) *Archivio Mediceo.*

(4) Lettres des 3 avril 1560 et 22 avril 1561, adressées à Bartolomeo Concino, secrétaire de Cosme.

la passion avec laquelle j'en suis épris, j'aurais produit beaucoup plus d'ouvrages. D'ailleurs, ce fait que j'ai été presque toujours seul, excepté les seize mois pendant lesquels on m'a payé trois ouvriers; et d'autre part, la quantité des travaux exécutés malgré tant de difficultés; ne voilà-t-il pas de quoi nous rendre, Votre Excellence et moi, pleinement satisfaits! Car tout cela paraît bien être œuvre bonne, et non pas seulement bourre (1), comme dans les ouvrages de tel autre, qui a trouvé à son gré tous aides et toutes commodités. » Il est évident que Cellini fait ici allusion à son rival Bandinelli; puis il continue : « S'il m'en eût été accordé autant, ainsi qu'on me l'avait promis, j'aurais rempli la moitié de Florence d'œuvres de mérite. Je prie avec instance Votre Excellence de se souvenir que je lui avais dit ne vouloir accepter d'être le second vis-à-vis d'aucun autre artiste de cette profession; et ainsi me fut-il promis : cela devait s'entendre des commodités qu'avaient les autres; et cependant voilà ce que je n'ai jamais eu, ou du moins bien peu. J'ai toujours pensé que Votre Excellence avait agi ainsi pour éprouver si j'étais capable par moi-même de conduire une œuvre, et si j'étais homme à savoir aussi prendre patience. Ayant fourni cette preuve pendant sept années, il me semble qu'on ne peut pas m'en demander davantage. » Après avoir présenté quelques explications sur ses comptes, il termine sa requête par cette boutade : « Je prie donc Votre Excellence de prendre une résolution et de me mettre dans les mains de quelqu'un de ses ministres, mais de ceux qui sont amateurs de conclusions (2). » Voilà un point sur lequel il ne fut certes jamais exaucé.

Le premier grand ouvrage exécuté par Cellini lors de son retour à Florence, le *Persée,* fut la cause des premières difficultés qu'il rencontra dans le règlement de ses comptes. Le sculpteur avoue qu'il s'attendait, au sujet de cette statue, à une libéralité spontanée du prince. Quand on lui fit dire de fixer un prix, il en fut profondément blessé, et il déclara qu'il ne serait pas assez payé avec dix mille écus. Le duc s'irrita de son côté, et fit ordonner à Bandinelli et à d'autres artistes de procéder à l'estimation de l'œuvre. Le Baccio se récusa d'abord, en raison de ses différends connus avec Benvenuto; mais contraint de céder à la volonté de Cosme, et agissant galamment en cette circonstance, il déclara que l'œuvre valait seize mille écus. Ce n'est pas seulement dans les Mémoires que la circonstance est relatée, mais aussi, comme nous le verrons plus loin, dans d'autres documents, entre autres dans une supplique adressée aux contrôleurs généraux. On doit donc la croire exacte, car il eût été trop facile aux contrôleurs de redresser une fausse assertion du réclamant à cet égard; de plus, celui-ci n'était certes pas disposé à imaginer un fait de nature à honorer le caractère de son ennemi. La duchesse proposa ses bons offices : elle eût voulu obtenir cinq mille écus à l'artiste, qui ne sut pas en profiter. Enfin, un commissaire des Bandes, nommé Girolamo degli Albizzi, agréé de part et d'autre comme arbitre, déclara que Cellini devait se contenter de trois mille cinq cents écus d'or.

La lettre datée du 2 septembre 1554, par laquelle Girolamo fit connaître son avis

(1) Les sculpteurs du seizième siècle mêlaient de la bourre à la terre de leurs modèles, afin de leur donner plus de consistance.

(2) *Archivio delle Revisioni e dei Sindacati.*

sur le différend, lettre dont la copie est conservée à l'*Archivio delle Revisioni e dei Sindacati*, méritait de passer à la postérité. Ce soldat, beaucoup plus expert sans doute dans le règlement des affaires de Mars, avait une plaisante manière d'apprécier les arts, et son raisonnement de courtisan mérite d'être reproduit :

« Toutefois, dit-il, que l'artiste travaille comme serviteur reconnu et pensionné du prince, l'honneur de la perfection de ses œuvres revient au prince autant qu'à l'artiste, parce que le choix dudit artiste vient du jugement du prince, qui a su discerner son talent. Donc, bien que le *Persée* de Benvenuto soit chose admirable et rare, et peut-être unique en Italie, néanmoins Son Excellence s'en étant rapportée à moi pour la récompense à fixer, il me paraît qu'Elle doit donner trois mille cinq cents écus d'or, qui représentent largement la peine de l'artiste; car c'est la peine qui doit être payée et non la figure. Quant à Benvenuto, il est très-content, comme personne fort discrète et qui estime plus l'honneur de sa modestie et la satisfaction d'être apprécié, que son payement. Ce payement, il l'accepte seulement pour subvenir à son existence et pouvoir continuer à servir Son Excellence, La priant de lui donner par sa faveur le moyen de produire des ouvrages plus importants et pour l'honneur d'Elle et pour le sien propre, etc. »

Le duc fut très-satisfait de ce jugement, dit le texte des Mémoires. On le comprend sans peine. Il oublia donc avec empressement l'avis que, sur son ordre, lui avaient donné Bandinelli et d'autres artistes, pour s'en tenir à celui de Girolamo, qui lui réalisait une économie considérable. Quant au sculpteur, il se soumit; mais il se considéra, et à bon droit, comme lésé. En effet, tandis que sur cette pièce Lelio Torelli écrivit tout de suite, au nom de Cosme : « Son Excellence ne fera pas d'observation et se tiendra pour satisfaite de ce que vous avez jugé », Cellini, ayant quelques années après à rappeler cette affaire, prendra cette note (1) : « C'est ainsi que je fus assassiné, et je remets à Dieu le soin de ma vengeance, parce que le mal et le tort que l'on m'a faits sont trop grands ! »

Nous n'entendons pas plaider ici une cause; nous faisons parler des documents irrécusables. En voici un qui n'émane pas de Cellini, mais de deux experts commis par le duc pour une première révision des comptes du *Persée*. La pièce est signée Carlo Marucelli, Giulio del Tovaglia, et contre-signée Lelio Torelli. On y voit que les comptables du prince avaient, dès l'origine, porté au débit de l'artiste non-seulement les fournitures matérielles qui lui avaient été faites, cire, étain, bronze, etc., mais qu'ils avaient été jusqu'à charger ce débit des frais payés à un maçon (2) pour avoir transporté le *Persée* sur la place de la Seigneurie, où il se trouve encore aujourd'hui. Cellini, non sans raison, demanda un redressement. « Tant que je pensais devoir être traité en artiste, disait-il en substance, je n'avais pas à m'inquiéter d'être débité de ces choses; mais aujourd'hui que vous me payez en manœuvre, déclarant, par le jugement de Girolamo degli Albizzi, ne me devoir que le prix de ma peine, je ne puis avoir à supporter de mes deniers les dépenses matérielles (3). » Ce raisonnement était logique, et l'on n'y pouvait rien répondre.

(1) *Biblioteca Riccardiana*, document du 25 septembre 1557.

(2) « E ne' libri del Castello è debitore di scudi 10, 4, 13, 4 piccioli, pagati a maestro Bernardo, muratore, per condurre il *Perseo* in piazza. » *Archivio delle Revisioni e dei Sindacati*, document du 23 mai 1554.

(3) Mêmes Archives, document du 8 février 1555.

Le jugement de Girolamo degli Albizzi avait donc payé d'abord Benvenuto en belles paroles. Quant aux écus, la somme réduite aurait dû, selon l'ordre de Cosme, être versée par acomptes de cent écus d'or par mois jusqu'à parfait payement; mais bientôt le mandataire du prince réduisit les acomptes à cinquante, puis à vingt-cinq écus, qu'il ne versait même pas toujours. Justement indigné d'une telle manière d'agir, l'artiste écrit le 10 janvier 1559 au magnifique seigneur trésorier de Son Excellence, messer Antonio de' Nobili :

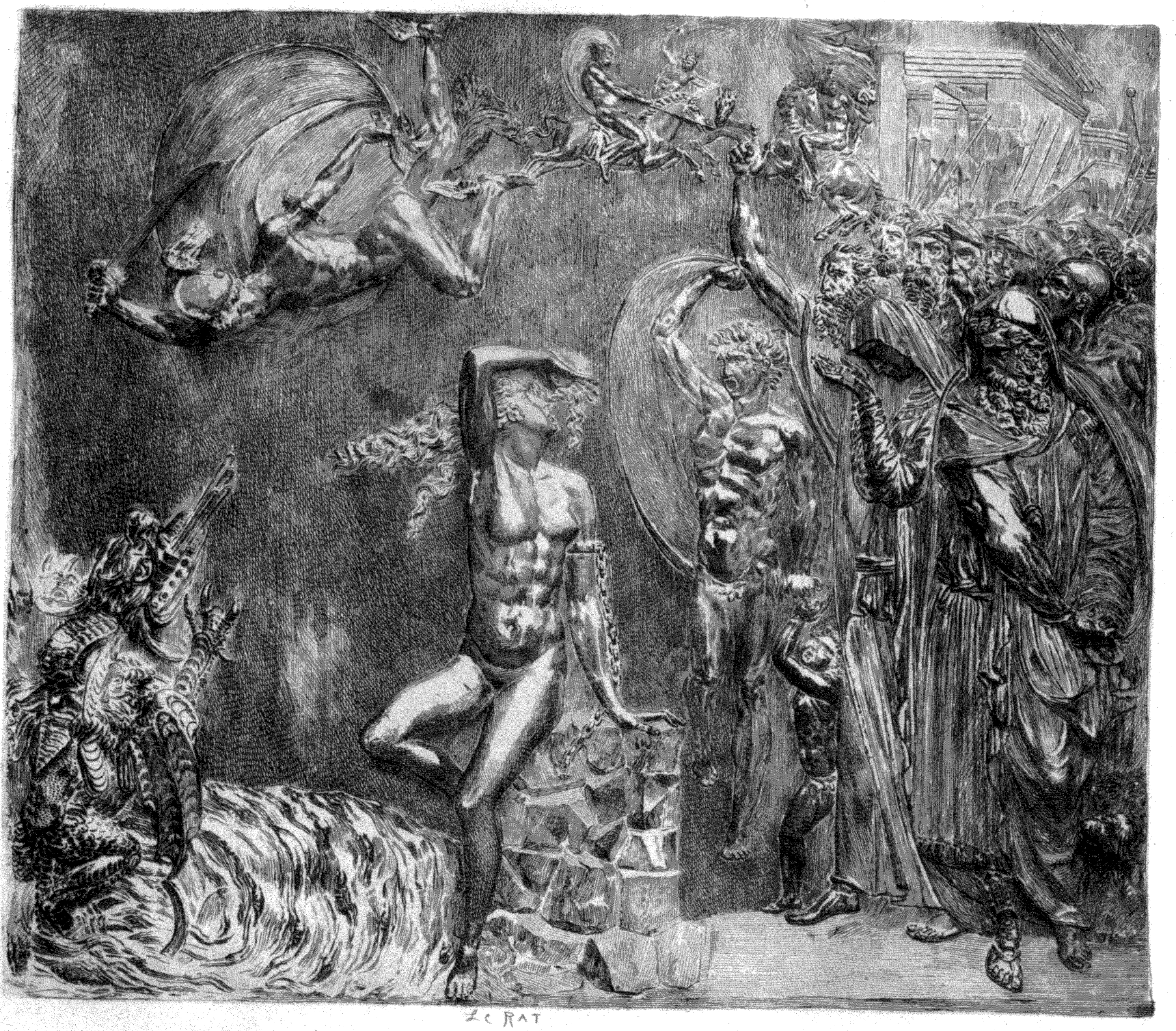
« Votre Seigneurie m'inspire une telle épouvante, que je n'ai plus le courage de me présenter devant elle. Et cependant, quand je considère jusqu'à quel point j'ai raison, je me demande comment Dieu permet que Votre Seigneurie en use envers moi avec une si déloyale cruauté, et qu'elle ne veuille pas me donner le reste de mon argent du mandat qu'elle a reçu depuis si longtemps déjà de Son Excellence Illustrissime, et sur lequel il me revient encore six cents écus d'or en or, somme que depuis quatre ans environ elle aurait dû avoir achevé de me solder! Oh! quelle plus grande injustice encore! que Votre Excellence ait entre les mains la quatrième supplique relative à la maison que j'habite, et que jamais elle n'ait voulu ni en faire le rapport, ni me rendre mes suppliques! Par contre, pour me faire quelque peu de faveur, Votre Seigneurie m'a fait imposer pour le loyer de ladite maison, et cela contre toute raison. Oh! quelle impiété! Depuis, vous m'avez demandé tous les comptes pour tout ce que j'avais eu à faire avec Son Excellence Illustrissime; d'où il m'a fallu, non sans une grande gêne et beaucoup de dépenses, les donner enfin à Votre Seigneurie, espérant pourtant qu'ainsi les choses auraient une fin; et voilà que je me trouve plus éloigné que jamais de cette fin maudite. Souvent il m'arrive de me demander à part moi-même si Votre Seigneurie est un homme et si elle a une âme : c'est ce que Dieu jugera. Quand, les mois passés, je me trouvais au lit, blessé par un cheval qui m'avait écrasé à en mourir, Votre Seigneurie m'a envoyé dire par son confesseur que je devais me pourvoir d'un autre marbre pour un autre *Neptune* : belle manière de me secourir avec mon argent! Oh! ils sont bien en faveur auprès de Votre Seigneurie, ces deux ladres (1)! Le monde en jugera. Cependant, quelquefois j'ai voulu me recommander à votre Pier Maria dalle Pozzanghere (2), qui, à mes paroles les plus polies, s'est retourné comme font certains mauvais roquets lorsqu'un pauvre petit enfant tout craintif passe devant eux par nécessité. Oh! Rinaldo Rinaldini et Bartolomeo del Tovaglia et tous les autres sont encore hommes et tout à fait gens de bien; ils m'ont toujours fait grande politesse, et avec beaucoup de réserve ils ont excusé Votre Seigneurie! Mais je remets à Dieu le soin de toutes mes vengeances, et c'est lui qui me défendra! Je ne manquerai pas demain d'envoyer à la Trésorerie, auprès de ce bougon, voir s'il y a quelque ordre pour moi. En attendant, que Dieu vous montre la vérité et la raison (3). »

Il est difficile d'admettre que celui qui écrivait de telles lettres n'ait pas réellement senti dix fois le bon droit de son côté. Cependant il affirme qu'en 1566, époque à

(1) Il désigne sans doute ici ses deux adversaires Bandinelli et l'Ammanato.

(2) Le nom de ce personnage était *dalle Pozze;* en le transformant en *dalle Pozzanghere,* Cellini le tournait en dérision, car le mot *pozzanghera* signifie « cloaque ».

(3) *Archivio Mediceo.*



BAS-RELIEF DU PERSÉE

(Loggia dei Lanzi, à Florence)

E. PLON & Cie Edit.

PLANCHE V

laquelle il relatait ces faits dans sa *Vita,* il lui était encore dû cinq cents écus sur les trois mille cinq cents que l'arbitre lui avait alloués à la date du 2 septembre 1554, c'est-à-dire douze ans auparavant! Une note du 8 mars 1566 *ab Incarnatione* (1567 année commune) établit en effet qu'il ne reçut qu'à cette époque le payement du solde (1). Pourra-t-on après cela ne considérer Cellini que comme un quémandeur insatiable et importun quand il réclamait! En faisant régler régulièrement et promptement les comptes de son serviteur, Cosme se fût évité ces incessantes réclamations, et, en tout cas, il eût mis son équité à l'abri de tout reproche. En agissant autrement, il se retirait le droit de se montrer fatigué de ces plaintes et d'apposer sur une supplique le rescrit maussade que l'on trouve sur une pièce du 22 juin 1562 : « *Ita est.* Son Excellence ne voudrait pas avoir affaire à lui quand Elle saurait devoir devenir roi du monde entier. Mais s'il est créditeur, Elle le fera payer (2). »

Cependant, lorsque Cellini s'adressait encore à Cosme le 11 octobre 1566, pour obtenir qu'il lui fît rendre une somme d'argent que la commune de Volterra lui avait empruntée, le prince écrivit : « Que la commune de Volterra rende à Benvenuto son argent, car il en est désormais grand temps. » Cosme ne tolérait donc pas que d'autres apportassent des retards dans leurs payements. Il rendait au moins bonne justice entre ses sujets.

Par un document de l'*Archivio delle Revisioni e dei Sindacati* (3), on voit que la provision de deux cents écus avait cessé d'être payée depuis le mois d'août 1565. Le malheureux artiste n'avait pu acquérir que quelques petits biens à l'aide d'avances ou d'acomptes touchés sur le prix de ses travaux. Ses placements, d'ailleurs, ne paraissent pas avoir été toujours heureux. D'autre part, de lourdes charges de famille pesaient sur lui, et non-seulement il eut à subir des rabais considérables sur les prix qu'il s'était cru en droit de réclamer de ses ouvrages, mais encore on différa toujours nombre d'années à le solder. C'est ainsi que, vieux et souvent empêché de travailler par la maladie, il se trouva sur la fin de sa vie réduit à l'état le plus précaire. Quelquefois alors ses lettres au duc prirent un ton superbe de fierté et d'indignation. Voici, par exemple, comment il relève, à la date du 31 octobre 1567, ce rescrit par lequel Cosme avait déclaré, le 22 juin 1562, qu'il ne voulait plus s'occuper de lui. L'artiste, on va le voir, en avait gardé un juste ressentiment.

« Très-illustre et très-excellent Prince, que Dieu conserve longtemps dans sa grace (4).

« Puisque le Dieu immortel a placé Votre Excellence Illustrissime comme Son Lieutenant dans cette très-noble et très-valeureuse province florentine, sachez, Monseigneur, que la chose la plus agréable aux yeux de Dieu, c'est que la balance de la sainte justice soit tenue égale ; et pour cela il importe que le soin le plus attentif soit pris pour

(1) *Archivio delle Regie Rendite.* — (2) *Archivio dei Buonomini di S. Martino.*

(3) Francesco Tassi, t. III, p. 197.

(4) Cette lettre est bien adressée au duc Cosme, comme le dit avec raison Tassi, mais elle nous semble prouver que la lettre du 22 juin 1562, qui avait eu pour réponse un rescrit de mécontentement, était bien, elle aussi, adressée à ce prince et non au régent Francesco.

que ceux auxquels Votre Excellence Illustrissime se fie ne faussent pas cette balance, parce qu'alors cela déplaît trop à Dieu. Bien volontiers vos peuples très-affectionnés doivent subvenir aux emprunts et aux impôts, car ils savent que c'est Votre Excellence qui pour eux veille jour et nuit, et que c'est sous son regard tutélaire qu'ils dorment dans la plus absolue sécurité. Et moi plus peut-être que tout autre je L'aime et je L'admire, et plus volontiers que quiconque je cours payer cette juste portion qui m'incombe et que, dans sa justice, Votre Excellence Illustrissime doit très-bien connaître. Or voici, mon Seigneur, que ceux de ma profession qui sont le plus imposés n'ont jamais eu à verser plus de vingt-cinq écus, tandis que moi, pauvre malheureux, j'en ai jusqu'ici payé quarante, sinon plus. Et tandis que je pensais avoir droit à être ramené au même chiffre que les autres, tout au contraire je vois qu'on me demande jusqu'à la somme de soixante-quinze écus. Donc, mon Seigneur, je reconnais qu'en cela la balance de la sainte justice est inégale. Et si elle n'est plus égale, voilà qui déplaît grandement à Dieu, qui est vraiment le tuteur des pauvres malheureux tels que moi. Et en effet, alors que j'approche, ou peu s'en faut, des soixante-dix ans, ayant été engendré dans cette très-valeureuse patrie où, par l'influence d'une cruelle étoile, j'ai été trop assassiné, pourtant, comme je me suis toujours retourné vers Dieu pour lui rendre grâces, non sans verser des larmes abondantes, ces larmes et mes saintes raisons ont décidé Dieu, non-seulement à me conserver vivant, mais aussi à faire éclater de merveilleuses vengeances.

« Quand j'ai découvert mon *Persée,* que j'ai conduit avec tant et de si extrêmes difficultés, toute cette brillante et valeureuse École m'a donné par ses discours et ses écrits louangeurs la plus grande récompense qui puisse être désirée au monde. Oh! comment, Monseigneur, comment un seul a-t-il pu avoir tant de force, que le mal qu'il a dit de moi à vos saintes oreilles ait gâté tout ce bien excessif qu'elles avaient entendu de tant d'autres! Ce qui me soutient, c'est que ces plus nombreux ont dit la vérité, et ce plus petit nombre, le mensonge. Votre Excellence Illustrissime, dans un de ses rescrits, dit que jamais Elle ne veut plus avoir affaire à moi. Et moi je dis que j'ai affaire à Elle, et je La prie de daigner y consentir, parce qu'étant désormais trop vieux, je suis forcé de mourir où je suis né. Et j'y suis encore plus obligé, à cause de deux infortunées et bien jolies fillettes que Dieu m'a données (1). Maintenant, mon très-heureux Seigneur, si Votre Excellence Illustrissime dit que je dois payer jusqu'à la somme des soixante-quinze écus, j'en suis très-content. Mais je La prie de daigner, pour l'amour de Dieu, solder tous mes comptes, et de se payer sur eux, car il ne me reste pas d'autre moyen de payer, ne voulant pas que tout ce que je possède s'en aille en fumée, et que mes petites filles soient réduites à la mendicité. Cela ne tournerait ni à votre honneur, ni à la satisfaction de Dieu, lequel vous conserve dans sa très-sainte grâce (2). »

Au bas de la supplique, on lit :

« *Son Excellence croit qu'ils sont soldés et au delà.*

« Signé CONCINO. »

---

(1) Nous parlerons au chapitre suivant des liaisons de Benvenuto, de ses enfants naturels et de ses enfants légitimes.

(2) *Archivio delle Revisioni e dei Sindacati.*

Le rescrit était erroné, puisque, nous allons le voir, les comptes de l'artiste ne furent définitivement réglés que trois ans plus tard, et après expertise.

Pour édifier complétement le lecteur sur les procédés dont Cellini avait, croyons-nous, quelques bonnes raisons de se plaindre, il nous suffira de grouper ici les principaux documents concernant le *Crucifix* de marbre.

Benvenuto, qui avait entrepris et achevé cet ouvrage avec ses seules ressources personnelles, eut d'abord la pensée de le placer sur son propre tombeau, dans l'église de Santa Maria Novella. Les religieux du couvent avaient accepté le *Crucifix* avec empressement; mais quand il s'agit de concéder la faculté de construire la tombe, ils dirent avoir besoin d'en référer aux marguilliers. Cellini fut blessé du procédé, et malgré les instances des marguilliers eux-mêmes, il ne voulut plus entendre parler de laisser son Christ à leur église; alors ce fut à celle de la Nunziata qu'il le destina. Sur ces entrefaites, Cosme, à qui on en avait parlé, vint le voir en compagnie de la duchesse Éléonore, et Benvenuto, flatté des éloges que lui prodiguaient ses augustes visiteurs, consentit à se priver de son *Crucifix* pour le leur offrir. Il le dit dans ses Mémoires, et l'on en trouve la preuve dans ce passage d'une lettre du 26 décembre 1557, adressée au duc (1) : « Votre Excellence Illustrissime ayant la volonté de le placer dans un lieu de la ville à sa convenance, moi qui l'ai toujours volontiers servie et obéie, je ferai selon son bon plaisir. Mais si Elle se contente que dans sa très-glorieuse ville je le mette dans une église à ma satisfaction, Votre Excellence gagnera le prix de ma peine, parce que, si les choses se passent ainsi, je n'en voudrai rien recevoir. S'il en est autrement, nos conventions exigent que j'en sois payé. » A cela le duc répond par ce rescrit : « Qu'il le mette où il voudra, car Son Excellence sera contente de ce qui le contentera. » Cosme semblait donc accepter alors cet avantage; mais ensuite il donna ordre que le *Crucifix* lui fût porté au palais Pitti, ce qui eut lieu au mois d'août 1565. Restait à régler la question du payement; ce fut l'occasion de longues et difficultueuses négociations (2).

L'artiste répétait qu'il avait exécuté cette statue pour lui-même et tout à ses frais; que s'il l'avait voulu vendre, il ne l'aurait pas estimée moins de deux mille écus; que cependant il consentirait à n'en recevoir que quinze cents, et que finalement il s'en rapporterait à la décision de son prince. Cependant il ajoutait cette réflexion fort judicieuse : « J'ai eu la déconvenue que le présent ait été refusé; il est donc légitime que je sois payé selon la juste valeur de l'œuvre. » — « *Io fui disobbligato del dono; e per questo è lecito che e' mi sia pagato il dovere.* »

Cellini écrivait ces lignes en 1565, et, comme nous allons le voir, il n'était pas encore payé cinq ans après que l'œuvre avait été, de l'autorité de Cosme, transportée au palais Pitti. N'étaient-ce point là des procédés au moins quelque peu arbitraires?

Pour ne pas fatiguer plus longtemps le lecteur à propos de ces questions de comptabilité, nous ne produirons plus ici que deux pièces se rapportant à ce sujet. La première présente un double intérêt, car elle contient une sorte de récapitulation des principaux

(1) *Archivio dei Buonomini di S. Martino.*
(2) *Biblioteca Riccardiana,* document du 3 février 1565.

travaux exécutés par Benvenuto pour le duc de Toscane. C'est une longue supplique adressée, le 20 septembre 1570, aux *sopprassindachi,* qui remplissaient une sorte d'office de contrôleurs généraux :

« Ayant, moi, Benvenuto Cellini, supplié Notre Sérénissime Grand-Duc pour que Son Altesse daigne par sa souveraine bonté faire solder mes comptes de telle manière qu'il lui plaira, et de faire l'aumône de quelque chose à mes petits enfants, en dédommagement de mon *Crucifix* de marbre et de mon *Calice,* et ayant reçu de sa bienveillance habituelle et de sa miséricorde le très-favorable rescrit suivant : « *Que les contrôleurs généraux examinent toutes les œuvres* « *exécutées par lui pour Nous, et l'argent qu'il a reçu, et ce que méritent ses travaux, et* « *qu'ils nous en fassent un rapport, afin que ce compte puisse se solder* »,

« Nous exposons comme suit ces comptes et ce que nous demandons :

« Quant au *Persée,* le compte en a été terminé suivant l'ordre de Son Altesse par Girolamo degli Albizzi, et il a été approuvé par Elle. Ledit Girolamo l'a évalué à trois mille cinq cents écus d'or en or, et bien que Baccio Bandinelli l'eût estimé seize mille écus, je me suis ainsi contenté, pour me maintenir dans les bonnes grâces de Son Altesse, et j'en ai été payé et soldé ainsi qu'il est dit ici, seulement pour mémoire.

« Le *Crucifix* de marbre fait par moi, lequel a la grandeur de trois brasses et demie, sur une croix de marbre noir, a été exécuté tout entier à mes frais et pour ma satisfaction, et seulement pour montrer que, par la seule puissance de mon art, je pouvais surpasser mes prédécesseurs, qui n'avaient jamais tenté une telle entreprise, ou qui du moins n'y avaient pas réussi davantage que la plupart des contemporains. Et comme par la grâce de Dieu et mes extrêmes fatigues, j'ai réussi, et cela en trois ans seulement, et avec beaucoup de dépenses, il me semble que ladite œuvre vaut bien quinze cents écus. Son Altesse l'a envoyée prendre et a promis de me la payer ce qu'elle valait. Or, je puis affirmer à Vos Seigneuries que je ne l'aurais jamais vendue pour deux mille écus d'or en or. J'ai pourtant remercié beaucoup Dieu et Son Altesse de l'honneur qui m'avait été fait par Elle lorsqu'Elle me l'avait fait demander et qu'il lui a plu de la recevoir; et de ce *Crucifix* je n'ai rien reçu. Ci. . . . . écus 1.500.

« Et de plus, pour une tête avec le buste, portrait en bronze de Son Altesse, deux fois plus grand que nature. Ce portrait se trouve aujourd'hui à l'île d'Elbe, et il me semble que cette œuvre vaut bien quatre cents écus. Je n'en ai rien reçu. Ci. . . . . écus 400.

« Quant au *Ganymède* de marbre qui est au palais Pitti, comme c'est une des plus belles figures antiques que j'aie jamais vues, bien qu'il ne me convînt pas de restaurer les ouvrages d'autrui, j'ai pris plaisir à lui refaire la tête, les bras et les pieds, ainsi qu'un aigle plus grand que nature, le tout en marbre; et cela tant pour complaire à Son Altesse qu'en raison de l'infinie beauté de cette antique. Il me paraît que mes peines en ceci méritent trois cents écus, dont je n'ai jamais eu quoi que ce soit. Ci. . . . . écus 300.

« Après cela, nous avons fait le modèle du grand *Neptune;* et Son Altesse, après l'avoir vu ainsi que tous les autres, fut si satisfaite du mien, qu'Elle me donna la commande de l'œuvre. Plus tard, la très-illustre duchesse, de grande et vénérée mémoire, la fit accorder à un autre, n'ayant pas vu mon modèle. Et depuis, étant venue à ma maison, et l'ayant vu, elle en fut fâchée, et exprima au très-bienveillant et Sérénissime Grand-Duc son regret de m'avoir empêché de l'exécuter; et elle me promit par serment de me faire avoir les marbres afin que je pusse sculpter ce *Neptune* d'après le modèle qu'elle avait vu.

« Son Altesse m'ayant aussi confié le soin de faire les *Chaires de Santa Reparata*, j'en composai plusieurs modèles, et l'un d'eux lui ayant plu, tout aussitôt Elle me commanda d'exécuter l'œuvre; et ces chaires, qui sont en bois, ont été sculptées sur mes dessins quant aux moulures, afin d'être ensuite conduites en marbre et en bronze.

« En outre, Elle m'ordonna de faire les demi-reliefs de l'entourage du chœur; je les ai commencés et j'en ai presque fini un avec bien peu de secours de la fabrique de Santa Maria del Fiore, qui, par ordre de Son Altesse, m'a fait payer les journées d'un manœuvre qui battait la terre, et dont je me servais pour modèle. Et dans son rescrit, Son Altesse disait qu'Elle pourvoirait toujours à mes provisions, et que, lorsqu'à la fin mon œuvre se ferait voir, on me la

payerait. Or, la fabrique m'ayant porté débiteur pour de la cire et autres fournitures, il me paraîtrait juste que non-seulement je ne fusse pas considéré comme débiteur de quoi que ce soit envers ladite fabrique, mais que tout au contraire je fusse porté créditeur d'une bonne partie de ces œuvres commencées, car elles ne s'exécutent qu'avec des dépenses et du temps; et il serait bien que Vos Seigneuries daignassent avoir cette courtoisie de venir les voir, parce que les ayant vues, elles pourraient en informer le Grand-Duc exactement et d'une manière satisfaisante.

« Il y a aussi le *calice d'or* que Son Altesse a donné à Sa Sainteté; ce calice avait trois figures d'or, d'un tiers de brasse, représentant la *Foi*, l'*Espérance* et la *Charité*, avec d'élégants ornements, nombreux et variés, sur leurs têtes, et trois médailles en demi-relief au pied du calice, sur lesquelles étaient représentés des sujets importants d'un fini parfait; et l'or employé de ma bourse dans ledit calice montait à trente onces. Son Altesse m'avait donné sur cet objet deux cents écus versés à Bindo Altoviti, qui le tenait en gage (1). A Rome, sur l'ordre du Pape Clément, de glorieuse mémoire, des artistes très-capables ont évalué la façon de ce calice à plus de trois cents écus pour mes peines, et cela jusqu'au point où je l'avais mené, car je ne l'avais pas voulu finir, et j'ai préféré rendre au Pontife tout l'argent que j'avais reçu de Sa Sainteté, ce qui serait trop long à raconter (2). Sur tout cela je m'en rapporte à la générosité de Son Altesse; et qu'on tienne compte des trente onces d'or à vingt-trois carats que j'y ai employées. Il faudra donc déduire les deux cents écus d'or reçus et me créditer du reste.

« Voilà tout ce qui se rapporte à mes comptes, et s'il y avait autre chose à produire, que Vos Seigneuries veuillent bien me le faire savoir, et je leur fournirai tous les renseignements nécessaires pour qu'Elles puissent en informer Son Altesse. Je les supplie d'expédier mon affaire, et en me recommandant à Elles, je leur souhaite toutes les prospérités.

« *Post-scriptum explicatif* pour faciliter tout ce travail à Vos Seigneuries. En date du 6 août 1565, j'ai reçu sept écus six lires et onze sols de messer Piggello Pandolfini, payeur, pour solde de mes provisions jusqu'audit jour, par ordre du Sérénissime Prince. »

De cette supplique il résulte tout d'abord que la dernière année de sa vie, et moins de cinq mois avant de mourir, le vieux sculpteur n'était pas encore payé de tous les grands travaux exécutés pour le duc de Toscane, travaux dont plusieurs remontaient à une époque déjà éloignée. Le *Persée* seul lui avait été soldé, et nous avons vu comment. Le règlement du *Crucifix* ne fut guère plus heureux. Cosme abandonnait ces affaires aux mains de comptables qui traînaient les choses en longueur, et, en dernier lieu, il tranchait les différends par des expertises, dont il acceptait les conclusions quand elles lui étaient favorables.

La supplique du 20 septembre arriva trop tard; les experts avaient déjà formulé leur avis aux dates des 11 et 14 septembre (3). Quant aux contrôleurs généraux, considérant leur siége comme fait, ils s'empressèrent, dès le 26, de rédiger leurs conclusions conformes aux rapports des experts et de les présenter au prince.

Les experts nommés avaient été Bartolomeo Ammanati et Vicenzio de' Rossi, sculpteurs, et Niccolò Santini, orfévre. La restauration du *Ganymède* fut estimée quatre-

(1) La mise en gage de cette pièce est une nouvelle preuve de la gêne où s'était trouvé Cellini par les retards apportés au payement de ses travaux.

(2) Voir l'histoire de cet ouvrage au Catalogue de l'Orfévrerie.

(3) Une autre expertise qui n'avait porté que sur une question spéciale de comptabilité avait eu lieu à la date du 15 novembre 1568. On y remarquait les noms de Bartolomeo Ammanati, Giov. Bologna, Bartolomeo del Cavaliere, Giov. di Benedetto da Castello, Giov. di Stoldo, Francesco da S. Gallo, Vicenzio da Perugia, Stoldo, Domenico Poggini, Valerio Croce, Vicenzio Rossi. *(Archivio delle Regie Rendite.)*

vingts écus, le *Buste de Cosme* cent cinquante, le *Crucifix* sept cents, et le *Calice* cent. Le vieux maître protesta vainement contre ce verdict, qui ruinait ses dernières ambitions et qui, le blessant dans ses intérêts matériels, l'atteignait encore plus profondément dans son orgueil. Suprême amertume de l'artiste, qui, à la dernière heure de sa carrière, se voit discuté et se croit injustement déprécié !

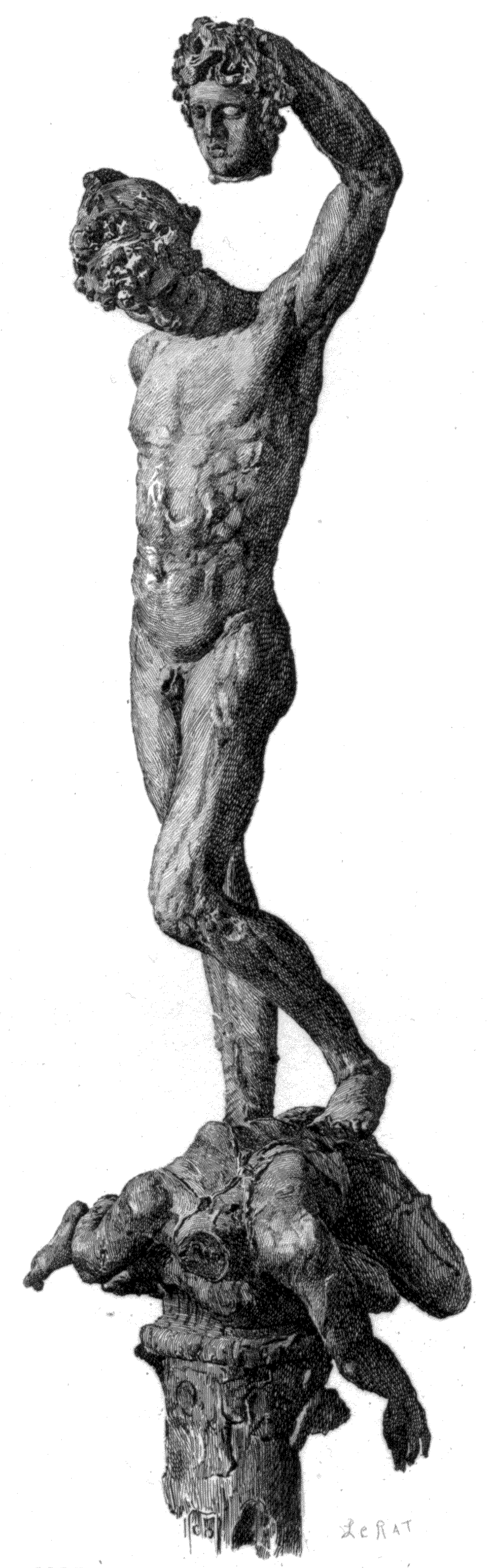
Dans une autre supplique que bientôt il adressa aux contrôleurs, on lit cette conclusion d'un fier et terrible accent :

« Or il paraît, seigneurs contrôleurs généraux, que Vos Seigneuries veulent imputer sur le prix de mes œuvres ce peu que j'ai reçu à titre de provision. Voilà qui n'est pas juste, qui fera déplaisir à Dieu, et qui sera un manquement aux premiers pactes que j'ai conclus avec Son Altesse. Sachez, ô seigneurs, que le martyre qu'on me fait endurer me paraît dépasser de beaucoup celui de San Bartolomeo. Quant à lui, il n'a été qu'écorché. Moi, dans ma très-glorieuse patrie, non-seulement je suis écorché, mais ensuite on fait l'anatomie des lambeaux de ma malheureuse chair, de telle manière qu'il ne me reste plus que mes misérables os décharnés, auxquels tient encore à peine mon âme égarée. Et si je n'étais retenu par l'amour de ces trois enfants infortunés et innocents, je m'en irais dans un ermitage, où je pourrais me réjouir dans la grâce de Dieu. Une seule espérance me soutient, c'est qu'ayant été martyrisé injustement et à ce point dans cette vie, je serai délivré dans l'autre. Je prie seulement Dieu avec ferveur pour qu'il ne veuille pas me venger comme il l'a fait par le passé, car je tremble et je pleure en me souvenant de quelle manière il a traité ceux qui m'avaient persécuté à tort. Or finissez-en, au nom de Dieu ! » Et sans autre phrase de politesse, il signa : « BENVENUTO CELLINI. »

Sous cette forme pseudo-chrétienne, n'était-ce pas comme le dernier rugissement du vieux lion frappé à mort ? Pour Cellini, croyons-nous, la question d'argent est bien plutôt une question de vanité. Il estime haut ses œuvres ; il entend qu'on les estime de même et qu'on les lui paye cher, parce que cela est devant la foule un témoignage éclatant de leur valeur artistique. De là sans doute ce penchant à exagérer quelquefois les sommes qu'on lui a comptées pour quelques-uns de ses ouvrages : faiblesse à laquelle, à notre connaissance, d'illustres écrivains de nos jours n'ont pas échappé.

Les principaux ouvrages de sculpture exécutés par Cellini à la cour de Toscane sont, outre son *Persée* et son *Crucifix,* les bustes en bronze de Cosme et de Bindo Altoviti, le buste de marbre de la duchesse Éléonore, dont il n'est pas question dans les Mémoires ; puis, avec le *Ganymède* restauré, le groupe d'*Apollon et Hyacinthe,* la statue de *Narcisse,* les modèles des chaires de Santa Maria del Fiore et ceux du *Neptune* colossal.

On trouvera au Catalogue tout ce que nous avons pu réunir de renseignements sur chacune de ces œuvres. L'*Apollon et Hyacinthe,* le *Narcisse,* le buste de marbre de la duchesse ont disparu, ainsi que les modèles du *Neptune.* Mais Florence possède encore le *Persée* et le petit modèle de cette statue, ainsi que le *Buste de Cosme* et le *Ganymède.* L'*Altoviti* est à Rome, et le *Crucifix* de marbre à l'Escurial. Le fait du transport



MODÈLE EN CIRE DU PERSÉE

(Musée national de Florence.)

E. PLON & Cie Edit. Imp. A. Salmon. PLANCHE VI.

de cet ouvrage en Espagne a été contesté à plusieurs reprises; aujourd'hui même il l'est encore quelquefois. Pour cette raison, il nous a paru intéressant de grouper les divers documents qui établissent que Francesco, fils de Cosme, en fit hommage à Philippe II en l'année 1576. Par la lettre inédite du grand-duc de Toscane, que nous avons fait rechercher aux Archives de Simancas et que nous produisons plus loin (1), avec toute la correspondance diplomatique relative à ce présent solennel, on verra que l'honneur que le prince se fit du *Crucifix* de Benvenuto auprès de son puissant allié, valait certes plus que les sept cents écus si péniblement payés par son père. On verra de plus que si Cellini s'exagérait la valeur de son œuvre, ce n'était pas par la seule préoccupation de ses intérêts, mais parce que, dans cette erreur, il avait pour complices ses plus illustres contemporains. Quoi qu'il en soit, si les morts ne sont pas détachés des choses de ce monde, le bruit des pompes diplomatiques dont son œuvre fut en quelque sorte escortée en Espagne dut faire tressaillir les mânes de Benvenuto, de ressentiment pour le tort qu'on lui avait fait, en même temps que d'orgueil pour l'honneur qui lui était enfin rendu.

A Florence comme à Paris, Benvenuto se livra en même temps à l'orfévrerie et à la sculpture. Dans le garde-meuble du palais ducal, en présence de Cosme et d'Éléonore, il travailla d'abord avec deux jeunes orfévres, les frères Domenico et Giovan Paolo Poggini, dont le second fut ensuite occupé comme médailleur à la cour d'Espagne (2). Il ne se bornait pas à leur fournir des dessins; souvent aussi, revenant aux travaux élégants qui avaient fait la gloire de sa jeunesse et qu'il n'abandonna jamais complétement, il ciselait l'or et l'argent, il émaillait et montait des bijoux pour la duchesse.

Non-seulement il en fut ainsi dès les premières années de son retour à Florence; mais jusqu'aux derniers temps de sa vie on le retrouve encore préoccupé de sa première profession.

Le 28 juin 1568, il s'associe avec trois jeunes orfévres, les frères Francesco, Antonio et Guido Gregori. Étant mineurs, les deux derniers ont pour répondants leur frère aîné et leur mère, veuve, assistée du *mondualdo,* c'est-à-dire du curateur spécial, sans lequel une femme ne pouvait ni contracter ni s'engager légalement. La société était formée pour trois ans, et les jeunes gens promettaient « de se conduire en zélés, loyaux et bons ouvriers (3) ».

Un an après, le 22 juin 1569, il achète à réméré la boutique d'un orfévre nommé Lorenzo Ardinghelli et de son fils Giuliano. Dans le contrat, nous remarquons une clause intéressante, parce qu'elle indique que le vieil artiste était bien loin de se désintéresser de son premier métier. Benvenuto stipule qu'il aura le droit de dépenser jusqu'à quinze écus *di moneta* pour installer un banc de plus, afin d'y mettre plus d'ouvriers, et que ladite somme devra lui être restituée si, après le délai convenu de cinq ans, les

(1) Voir DEUXIÈME PARTIE, chapitre V, la notice sur le *Crucifix* de marbre.

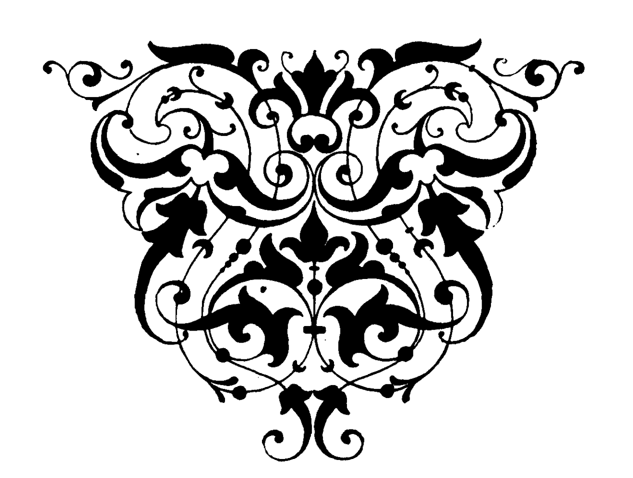
(2) Voir, sur les ouvrages de ces deux artistes, A. ARMAND, *les Médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*. Paris, 1882.

(3) *Biblioteca Riccardiana*. Voir TASSI, t. III, p. 158.

vendeurs venaient à user de la clause de réméré. Bientôt après, des difficultés judiciaires surgissent; on voit alors Cellini agir en homme qui tient à son marché, et les vendeurs s'engager, le 10 décembre de la même année, « à ce que ledit messer Benvenuto, ses agents et associés, soient maintenus en possession, le tout selon les teneur et forme dudit contrat (1) ».

Les Mémoires de l'artiste et ses nombreuses notes conservées dans les Archives de Toscane ne donnent cependant que peu d'indications sur les ouvrages d'orfévrerie qu'il exécuta pendant les vingt-cinq années de son séjour à la cour de Cosme. Nous avons relevé au Catalogue tout ce qu'on sait et tout ce que nous avons pu découvrir sur ses travaux en ce genre.

(1) *Biblioteca Riccardiana.* Voir TASSI, t. III, p. 158.



CHAPITRE SEPTIÈME

Les liaisons de Benvenuto. — Ses enfants naturels et légitimes. — Son fils adoptif. — Les obsèques de Michel-Ange. — Mariage du fils de Cosme et de Jeanne d'Autriche. — Testament et codicilles. — L'artiste est atteint d'une pleurésie. — Sa mort. — Ses funérailles. — Le caractère de l'homme. — Lettre de Cosme à Catherine de Médicis. — Véracité des Mémoires de Cellini.



SI la vie de Cellini fut singulièrement troublée; si, à la fin de sa carrière surtout, il fut, et comme homme et comme artiste, abreuvé de toutes les amertumes; si dans sa vieillesse il eut à lutter à la fois et contre les embarras matériels et contre les misères morales, ce n'est pas seulement à l'injustice du sort et au mauvais vouloir de ses contemporains qu'il eût pu s'en prendre, mais bien plus encore à lui-même. Son humeur querelleuse et emportée, toujours prête, sur la moindre contradiction, à rompre en visière avec les gens et à les malmener à outrance, lui créa de nombreuses inimitiés. Sans doute on ne peut le blâmer de n'avoir pas su faire métier de bon courtisan; mais il est impossible de l'approuver de s'être, comme à plaisir, suscité des ennemis dans toutes les cours. Il suffira de rappeler à ce propos cette phrase d'une lettre citée plus haut, adressée par son ami Annibal Caro à Benedetto Varchi : « Quelque énormité qu'il dise, il lui semble n'avoir rien dit. » Tout l'homme est là.

L'imprudence, pour ne pas dire plus, de sa vie privée fut certainement aussi pour une bonne part dans ses déboires. Et d'abord, dans cette longue existence, depuis la jeunesse jusqu'à l'âge mûr, on chercherait vainement une figure de femme à laquelle on puisse s'intéresser; et c'est là une triste caractéristique de la vie d'un homme. Auprès de Benvenuto, en effet, on ne rencontre guère que cette cohorte banale des courtisanes, des modèles et des servantes. Un instant toutefois, à Rome, le jeune artiste entre en commerce de galanterie avec une belle patricienne, donna Porzia Chigi. Mais cette fantaisie, qui paraît d'ailleurs avoir été bien éphémère, est plutôt, de part et d'autre, un jeu de bel esprit qu'un entraînement d'amour. Une seule fois, on voit le cœur de Cellini aux prises avec une affection chaste, et qui doit être vraie, car du coup elle dompte cette nature toute pétrie d'audace. Il aime la fille de l'orfévre Raphaël del Moro, et caresse le projet de l'épouser. Amour discret et timide au point de ne pas se déclarer assez clairement, car les parents de la jeune fille, qui désiraient cette union, se croyant déçus, donnèrent leur enfant à un autre. Ce sentiment d'ailleurs ne semble pas avoir laissé en lui de traces profondes, puisque peu après il ouvrait une boutique en face de celle de Raphaël del Moro, et que, se trouvant avoir une jeune servante, belle et bien faite, il lui demanda de poser et l'eut bientôt pour maîtresse. D'autres maîtres plus illustres n'avaient pas su résister plus que lui aux charmes de leurs

modèles. A quelque temps de là, obligé de fuir de Rome, lorsque, sur un faux rapport, le Pape crut qu'il avait tué Tobia, il courut à Naples à la recherche d'une jolie courtisane appelée Angélique.

A Paris, une jeune fille nommée Catherine posait pour la nymphe de Fontainebleau, et le sculpteur, qui avait ses raisons pour ne pouvoir se passer d'elle, la faisait demeurer en son château. Un jour, rentrant à l'improviste, il la surprit en conversation trop intime avec son teneur de livres, le Florentin Paolo Micceri. Dans un premier mouvement de colère, il chassa les deux coupables; puis, jugeant la punition incomplète, il obligea le traître, en lui mettant l'épée sous la gorge, à épouser cette fille, qu'il faisait ensuite revenir chaque jour à son atelier, pour se venger tout à loisir du mari. Il confesse en outre, dans ses Mémoires, et avec les accents d'un repentir à notre sens insuffisant, qu'il la maltraitait alors indignement. La nouvelle mariée s'accommodait d'ailleurs de cette existence, et le corps tout endolori des meurtrissures de la veille, elle revenait d'elle-même le lendemain avec non moins d'empressement.

Quand il eut définitivement congédié cette Catherine, il prit pour modèle une très-jeune fille nommée Jeanne, d'après laquelle il acheva la figure de son grand bas-relief et modela les deux Victoires qui devaient l'accompagner (1). De cette Jeanne il eut une fille qu'il baptisa sous le nom de Costanza (2) et qu'il dota. Il la confia à une sœur de la mère, et ayant peu de temps après quitté la France, il n'entendit plus parler ni de l'une ni de l'autre. C'était pourtant son premier enfant!

A Florence, la vie privée de Cellini n'offre pas un moins pénible spectacle. Les Mémoires donnent peu d'indications à cet égard; mais il suffit pour être édifié de parcourir les nombreux papiers laissés par l'artiste. Nous n'en donnerons à ce point de vue qu'une très-sommaire analyse, car ce serait faire une triste besogne que de s'attarder avec complaisance aux défaillances d'un homme célèbre qui par tant d'autres côtés a mérité l'attention de la postérité.

Lorsque Benvenuto composa le *Persée,* il prit chez lui une fille nommée Dorotea, qui lui servit d'abord de modèle pour la *Méduse*. Après l'avoir gardée quatre années, il la dota, la maria et la congédia (3). D'autre part, il raconte dans ses Mémoires qu'avant l'époque où le *Persée* fut achevé, il eut un fils naturel qui mourut en nourrice à Fiesole. Il est donc assez probable, par le rapprochement des dates, que cet enfant lui était né de la Dorotea.

Plusieurs documents recueillis dans l'édition de Francesco Tassi apprennent en

(1) Voir DEUXIÈME PARTIE, chapitre V.

(2) Benvenuto dit que l'enfant eut pour parrain son ami Guido Guidi, médecin du Roi; pour marraines, la signora Maddalena, femme de messer Luigi Alamanni, et la femme de Ricciardo del Bene, grand marchand florentin. M. A. Jal a retrouvé l'acte de baptême sur les registres de la paroisse Saint-André des Arcs, à laquelle appartenait le Petit Nesle. Le voici tel qu'il l'a transcrit dans son *Dictionnaire critique :* « Le dymenche, jour de la Trinité, viij[e] de juin mil v[c] XL iiij, fut baptizée Constance, fille de Bendeuoste Chedeline (*sic*), Florentin ou Italien, et de Jehanne sa chamberière; le parrain, maistre Vidus Vidius, Florentin; les marraines, damoiselles Jehanne Louan, femme de sire Richard Dalbene, banquier, et Magdelaine Bauault. »

(3) Ces circonstances sont relatées dans une supplique à l'adresse du grand-duc, en date du 12 juin 1570, et relevée par Francesco Tassi. *(Biblioteca Riccardiana.)*

outre qu'en 1553 il eut, on ne sait de quelle femme, un autre fils nommé Jacopo Giovanni, pour lequel il obtint un acte de légitimation (1), et qui mourut aussi en bas âge.

Des tracas de toutes sortes augmentaient l'humeur chagrine à laquelle il n'était alors que trop enclin. Par divers documents on sait, sans que les causes en soient clairement expliquées, qu'il eut à subir deux mois de prison en l'année 1556. Peut-être s'était-il porté à quelque acte de violence contre un personnage dont on ignore le nom, et qu'il accusait de l'avoir calomnié auprès de Cosme. On voit à quel degré d'emportement il était monté à ce propos, par un sonnet dont nous traduisons les deux premières strophes :

« Tu as déjà bavardé jusqu'aux calendes grecques, et je t'ai déclaré menteur par la gorge. Or, ce démenti ne suffisant pas, j'y ajouterai le bâton jusqu'à ce que cela suffise.

« S'il arrive que j'abîme tes cornes, vas-en dire un mot à ton Docteur (2). Car bien qu'Il (3) me prenne ce qu'il est en son pouvoir de me prendre, entre Lui et moi que personne ne vienne fourrer de la bourre (4). »

Par ces derniers mots, Cellini indique clairement que, quels que soient ses griefs au sujet de ses comptes, il entend néanmoins que personne ne se permette de s'interposer entre son prince et lui. Et il ajoute dans la strophe suivante : « A Lui de prendre et de donner, aux autres de se taire. » Pour peu qu'il ait passé des menaces à l'action, comme il n'y était que trop porté, il donnait beau jeu à son ennemi, qui, en montrant ce sonnet où Cosme lui-même était traité avec si peu de ménagement, pouvait le faire punir avec d'autant plus de rigueur (5).

Quoi qu'il en soit, deux ans après cette fâcheuse affaire, se voyant définitivement délaissé par Cosme, et cédant peut-être à une impression momentanée de lassitude, toute contraire à sa nature, il prit la résolution bien inattendue d'entrer dans les ordres. Une aspiration à la paix avait-elle donc pu un instant pénétrer dans ce caractère violent! A la date du 2 juin 1558, on lit une note émanant de lui (6), et dont voici les premières lignes : « Souvenir qu'à ce jour, moi, Benvenuto Cellini, j'ai pris la tonsure, c'est-à-dire les premiers ordres de prêtrise, du Révérendissime Monseigneur de' Serristori, dans sa maison du Borgo Santa Croce, avec toute la solennité et toutes les cérémonies accoutumées. »

Benvenuto était certes peu fait pour le ministère sacré, et il dut bientôt le recon-

(1) *Archivio delle Riformagioni.*

(2) Sans doute quelque haut personnage protecteur de son ennemi.

(3) Il paraît évident qu'il désigne ici le duc Cosme.

(4) Nous avons expliqué, p. 84, note 1, cette expression de métier, que l'artiste emploie quelquefois.

(5) Par une allusion d'un autre sonnet, écrit, celui-là, durant son incarcération, l'accusation portée contre lui et qu'il déclare mensongère, pourrait bien avoir été une répétition du sanglant outrage que lui avait adressé Bandinelli lors de la mémorable dispute entre les deux rivaux. Il est à remarquer que Benvenuto sortit de prison le 26 octobre 1556, et que le 5 mars 1561, Cosme fit le plus pompeux éloge de l'artiste dans l'acte de donation de sa maison. Voir plus haut, page 75.

(6) *Biblioteca Riccardiana.*

naître. En effet, à la suite du memorandum que nous venons de relever, il ajouta deux ans après l'annotation suivante : « En 1560, ayant le désir d'avoir des enfants légitimes, mais secrets, je me suis fait relever de ces vœux, et j'ai repris ma liberté. »

Peu de temps avant le jour où il écrivait ces lignes, la Dorotea était revenue lui demander asile avec ses deux enfants. Le mari, d'abord tisserand, puis employé aux octrois, avait nom Antonio de' Parigi (1); on l'appelait plus communément Antonio Sputasenni. C'était, on peut s'en douter, un assez triste personnage : après avoir été banni, il venait d'être mis en prison. Deux notes, en date des 8 juillet et 25 décembre 1559 (2), montrent que Cellini recueillit la femme, avec son fils Tonino et sa fille la Bita, et que chaque jour il envoyait des vivres au prisonnier durant les quatre mois et demi qu'on le retint sous les verrous aux Stinche (3). Lorsque cet homme fut élargi, Cellini garda encore la femme et les enfants pendant seize autres mois. L'affection qu'il ressentait pour le fils le porta même à l'adopter, pour remplacer les enfants qu'il avait successivement perdus. Il lui fit changer son nom d'Antonio pour celui de Benvenuto, et lui assura, par une disposition testamentaire datée du 3 décembre 1560 (4), une somme de mille écus d'or, que le jeune homme devait toucher lorsqu'il atteindrait l'âge de dix-huit ans, mais à la condition qu'il se serait consacré à l'art du sculpteur.

---

(1) Voir le document cité par Tassi, t. III, p. 84, note. — (2) *Biblioteca Riccardiana.*

(3) Une lettre de Benvenuto, datée du 23 octobre 1559 et adressée à Jacopo Guidi, fait connaître la cause de l'arrestation de Sputasenni, et jette aussi quelque jour sur les relations probables de la femme du tisserand avec l'artiste :

« Sans doute, écrit Cellini, j'aurais bien plutôt à songer à mes propres affaires, pour lesquelles je suis tellement à court de temps, loin que j'en aie de reste pour m'occuper des autres. Mais je suis né dans cette très-sainte religion chrétienne, et je sais que l'un des plus grands biens qui soient au monde est la charité. Aussi, pour ce qui dépend de moi, volontiers je me plais moi-même à être secourable, et j'encourage les autres à l'être pareillement. Et comme c'est là une des meilleures choses qui se puissent faire, je prie de tout mon cœur Votre Seigneurie de m'y aider.

« Le mois de mai passé, Votre Seigneurie le sait, tous les pauvres hères de la cité se sont mis en une liesse extraordinaire. En pareille occurrence, c'est toujours le vin qui en porte la peine, parce qu'on le sort à contre-temps de ses vases naturels, et que ces pauvres hommes se l'entonnent dans le corps, tant en raison des nombreuses souffrances que leur infligent les misères de ce monde, que parce que c'est dans leur nature d'en agir ainsi. Quoi qu'il en soit, cela devient la cause de désordres et d'excès très-nombreux.

« Que Votre Seigneurie sache donc que cedit mois de mai, un pauvre brave garçon tisseur de draps, pendant ces jours de fêtes, fut injurié par un autre tisserand son voisin, qui, poussé par quelque jalousie, et sans raison aucune, traita de c... *(becco)* cedit jeune homme, mon ami, lequel a nom Domenico Sputasenni. Ce Domenico, qui a une femme et deux enfants, un fils et une fille, ne pouvant supporter ces paroles outrageantes, s'arma d'une hallebarde de bois, et avec le manche il en administra certaine bastonnade à celui qui l'avait insulté. A quelques jours de là, il fut arrêté sur la parole de son adversaire et condamné, comme Votre Seigneurie le saura par sa supplique.

« Maintenant il se trouve aux Stinche, et dans l'état le plus misérable. Jusqu'à ce jour je l'ai nourri, lui et sa famille, qui autrement eût été réduite à mendier. Il reçoit les secours des « Signori Buoni Uomini », mais ce n'est pas assez pour faire vivre un corps; et n'ayant rien au monde, il implore de Son Excellence Illustrissime, comme charité et pour l'amour de Dieu, sa grâce de toute la condamnation. Puisqu'on sait que Son Excellence Illustrissime en accorde beaucoup, qu'Elle mette celle-ci parmi les autres. Dieu, en échange, lui donnera sa grâce divine. Et moi, je l'en prie pour l'amour de Dieu; et je prie Votre Seigneurie d'avoir pour agréable de faire cette ambassade. »

Le texte italien de cette lettre, extraite des manuscrits de la Bibliothèque *Corsiniana* de Rome, fut publié pour la première fois par M. le professeur L. M. Rezzi, dans l'*Antologia contemporanea.* Il a été reproduit par M. Carlo Milanesi dans ses Appendices aux *Trattati.*

(4) *Biblioteca Riccardiana.*

L'année suivante, Benvenuto eut un troisième fils naturel. La mère, qu'il appelle la Piera, était sa nouvelle servante. Cosme, toujours disposé à satisfaire son sculpteur sur ces questions, légitima, par acte du 20 novembre 1561 (1), cet enfant, qui avait nom Giovanni et qui mourut vers l'âge de trois ans. Le père déplore cette mort en termes touchants, dans une lettre qu'il adresse à Benedetto Varchi, le 22 mai 1563 : « Je dois vous apprendre, dit-il, que j'ai perdu mon fils unique. Il était presque élevé. De toute ma vie il me semble n'avoir jamais rien eu qui me fût plus cher. La mort vient de me le ravir en quatre jours; et la douleur m'a tellement accablé que j'ai pensé le suivre. Il est bien évident que je ne puis plus espérer aujourd'hui un tel trésor ! »

Cellini voulut élever à ce fils si cher une modeste sépulture au couvent de la Nunziata, et y placer, entre deux petits anges portant des flambeaux, une épitaphe dont il indiqua le sens à Varchi, en le priant de la rédiger soit en latin, soit en langue toscane.

La Piera lui avait encore donné une fille, nommée Elisabetta, née en 1562, morte jeune aussi. « Pour vivre saintement », dit-il, il se résolut à légitimer le lien qui l'attachait à cette femme, dont il parle comme ayant toujours eu les vertus d'une chaste épouse (2). Elle l'avait soigné avec le plus parfait dévouement alors qu'il fut empoisonné par des gens qui lui avaient vendu l'usufruit d'un bien; c'est en cette circonstance qu'il assure avoir fait vœu de l'épouser s'il revenait à la santé. Le mariage dut avoir lieu vers 1563, car les documents établissent qu'il eut de cette femme trois autres enfants, ceux-là nés en légitime mariage, savoir : deux filles, Reparata ou Liperata, née en 1563, Maddalena, née en 1566, et un fils, Andrea Simone, qui naquit en 1568 (3).

De' Parigi était le nom de famille de la Piera; ce nom, gratté avec une persistance singulière sur tous les écrits laissés par Cellini, n'a subsisté que sur un seul, et cela sans doute par oubli (4). Cette femme était peut-être parente, comme le suppose Tassi, du mari de la Dorotea, ce Domenico de' Parigi qu'on appelait Sputasenni, et qui, nous allons le voir, donna de suffisantes causes de tracas à Benvenuto pour lui rendre odieux son véritable nom. Mais nous ne croyons pas qu'il soit possible, comme le voudrait Carpani, de voir dans mona Piera la même servante qu'une mona Fiore dont Cellini parle, dans ses Mémoires, comme de « la femme la plus vaillante et la plus aimable qui ait jamais existé ». En effet, deux documents des *Ricordi* (5) montrent que, loin de songer à l'épouser, il changea complétement d'avis sur son compte, et qu'il dut la congédier pour manque de probité : « *La detta si mandò via per ladra.* » Dans l'un de ces documents, elle est nommée tout au long : « Mona Fiore d'Antonio di Stefano da Castel da Rio. » Le doute n'est donc plus possible.

Quant à son fils adoptif, il n'en eut que des chagrins, et ce fut en pure perte qu'il s'imposa longtemps des sacrifices pour donner des maîtres à cet enfant mal doué. Espérant lui développer l'intelligence par la vie en commun avec des jeunes gens de son âge,

(1) *Archivio delle Riformagioni.* — (2) *Ricordo* du 19 février 1562.
(3) 24 mars 1568 *ab Incarnatione* (1569 année commune).
(4) « Ricordo come il detto dì (29 di ottobre 1562) a ore 3 3/4 di notte seguente, mi nacque una figliuola di me e della Piera di Salvatore de' Parigi, la quale stava meco. » *Biblioteca Riccardiana.*
(5) 20 avril 1556 et 31 janvier 1561. *Biblioteca Riccardiana.*

il le mit pour un temps chez les moines de la Nunziata. Ce fait souleva de violentes récriminations du côté de la Dorotea et de son mari; si bien que Cellini, courroucé à son tour de l'insubordination de son fils adoptif, mal conseillé par ses parents, finit par lui défendre l'accès de sa maison. Vinrent alors les revendications et les procès, et le malheureux vieillard fut condamné à fournir des aliments au fils de Sputasenni. Par une supplique en date du 12 juin 1570, il demande à être exonéré de cette charge injuste et trop lourde pour ses ressources, charge qui le mettra, dit-il, dans la nécessité, vieux et pauvre comme il est, de priver ses vrais et chers enfants d'une partie de leur pain. Il avait en effet à songer d'abord aux besoins des siens, comme on le voit par une note présentée le 21 août de la même année au magistrat de l'*Abbundanzia,* où il énumère huit bouches à nourrir, femme, enfants et serviteurs (1).

Il n'eut pourtant pas tout à fait gain de cause sur ce point, car il demeura obligé de fournir les aliments, non pas seulement pendant deux ans comme il s'y soumettait, mais jusqu'au jour de sa mort, ses héritiers en étant d'ailleurs dispensés (2). Par contre, les autres effets de l'adoption furent annulés par les « magnifiques seigneurs lieutenants et conseillers », au nom du prince régent, qui était alors Francesco, fils de Cosme, associé par son père à la direction des affaires de l'État. Dans un des considérants sur lesquels ils basent leur jugement, il est dit : « Son Altesse a entendu que les biens de Benvenuto devaient passer aux enfants du sang et non aux adoptifs, parce que Benvenuto n'aurait pas adopté cet enfant s'il eût pensé qu'il en aurait d'autres ou que celui-ci tournerait de la sorte (3). »

Cette vie brillante sous tant de rapports, mais batailleuse et tourmentée, aboutissait donc en somme à une vieillesse pauvre et chagrine. Nombre de fois la fortune avait souri à l'artiste; elle l'avait même à plusieurs reprises, on peut le dire, comblé de prévenances. Mais il fallut toujours qu'il gâtât ses affaires, par ses libertés de langage, son manque de tenue, ou des révoltes sans cause.

Sans doute il est bon, il est louable même en tout temps, qu'un artiste ait l'humeur indépendante. Ce fier sentiment de liberté, surtout lorsqu'il se trouve uni à la dignité de la vie, à la hauteur du caractère, fait briller hors de pair une grande figure comme celle de Michel-Ange. Si les circonstances permettent en outre à un maître de conduire sa carrière de manière à n'avoir jamais à traiter que les sujets de son choix, ceux vers lesquels il se sent sollicité par le feu intérieur, son œuvre y gagnera en conviction et en force géniale. Mais celui qui, au seizième siècle, était entré volontairement au service d'un prince, se montrait certes imprudent si, sous prétexte d'indépendance, il prétendait substituer son caprice personnel aux convenances du Souverain. François I[er] avait un

(1) *Biblioteca Riccardiana.*

(2) La première sentence, en date du 2 juin 1570, l'avait condamné à la prestation des aliments, dont le montant avait été fixé à vingt-cinq écus par an pour les deux premières années. Le jugement du 11 juillet confirme l'obligation pour le temps que vivra Cellini, mais il annule l'estimation à vingt-cinq écus par an, et déclare qu'une telle estimation ne pourra désormais être faite par d'autres jugements. Par une note prise à cette même date, on voit que l'artiste se considère comme ayant eu à peu près gain de cause, puisque le montant des aliments se trouve en quelque sorte remis à sa discrétion.

(3) Document du 11 juillet 1570. *Archivio dei Buonomini di S. Martino.*

jour reproché durement à Benvenuto de n'en vouloir faire qu'à sa tête et de négliger ses commandes pour se livrer à d'autres ouvrages. Cosme dicta plus tard ce rescrit qu'on lit sur une supplique du 13 avril 1561 (1) : « S'il est disposé à se consacrer aux travaux que voudra de lui Son Excellence, Elle lui donnera des commandes et beaucoup; mais s'il veut faire tout à sa guise, il est impossible de l'employer. » Cellini, sur ce point comme sur tant d'autres, était incorrigible. En dictant ce rescrit, Cosme avait sans doute encore le ressentiment de ce qui s'était passé quelques années auparavant au sujet du chœur de Notre-Dame del Fiore, construit par Giuliano, fils de Baccio d'Agnolo, sur les dessins de Bandinelli. Lorsque le duc fit proposer à Benvenuto de le décorer de bas-reliefs en bronze, le premier mouvement de celui-ci fut de se refuser à prêter un concours quelconque à l'œuvre de son ennemi, refus qui donna l'occasion à Bandinelli de produire deux de ses meilleurs ouvrages. En effet, deux des bas-reliefs de marbre qui enrichissent la barrière du chœur sont dus à son ciseau et lui font grand honneur; ils sont signés BB. 1555. Les autres ont été exécutés par son élève Giovanni dell' Opera.

Benvenuto, en place de ce travail, offrit de composer des portes de bronze pour la grande entrée du milieu de l'église; il avait l'ambition de rivaliser avec l'œuvre immortelle de Ghiberti, au Baptistère de San Giovanni. Mais il ne put convaincre Cosme. « Il veut toujours faire le contraire de ce que je désire », s'écria ce prince. On doit regretter que l'artiste n'ait pas réussi cette fois à faire entendre ses raisons. Par ce que l'on connaît du bas-relief et des statuettes qui enrichissent la base du *Persée,* il est certain qu'un travail de cette nature convenait admirablement à son talent de sculpteur-orfévre; il eût pu y donner libre cours à son imagination en groupant un nombre infini de figurines d'un modelé souple et facile, au milieu de riches ornements, masques, feuillages et rinceaux. Peut-être une telle œuvre eût-elle à jamais justifié et consacré sa gloire; elle l'eût en même temps détourné de ses vaines tentatives du côté de la sculpture colossale.

Cellini raconte lui-même dans la *Vita* comment il se compromit dans l'affaire du *Neptune.* Voici son récit :

« Le duc vint voir le modèle en compagnie de deux ambassadeurs, celui du duc de Ferrare et celui de la Seigneurie de Lucques; il en fut très-satisfait, et dit à ces gentilshommes : « Benvenuto mérite en vérité d'obtenir le marbre. » Alors les deux ambassadeurs parlèrent hautement en ma faveur, surtout celui de Lucques, qui était un docteur des plus lettrés. Je me tenais quelque peu à l'écart, pour les laisser plus librement exprimer leur avis; mais lorsque j'entendis leurs compliments, je me rapprochai d'eux, et je m'adressai ainsi au duc : « Monseigneur, Votre Excellence Illustrissime devrait faire « encore une autre épreuve non moins importante; ce serait de commander à qui voudrait l'entreprendre, un modèle de terre juste de la grandeur que doit avoir le marbre. « De cette manière, Elle jugerait encore mieux qui le mérite; et j'ajoute que si Elle le « donne à qui ne l'a pas mérité, c'est à Elle-même qu'Elle fera le plus grand tort, parce « qu'Elle y compromettra son argent et sa réputation. Tandis que si Elle l'accorde à qui « l'a véritablement gagné, Elle en acquerra beaucoup de gloire, aura la satisfaction du

(1) *Biblioteca Riccardiana.*

« bon emploi de son Trésor, et les gens de valeur croiront alors qu'Elle a le goût des « arts et que vraiment Elle s'y connaît. » Dès que j'eus achevé ces mots, le duc haussa les épaules et se dirigea vers la porte. « Monseigneur, lui dit l'ambassadeur de Lucques, « c'est un terrible homme que votre Benvenuto. » Le duc répondit : « Il est encore « beaucoup plus terrible que vous ne le supposez, et c'eût été mieux pour lui de ne « l'avoir pas été autant, car il aurait maintenant ce qu'il n'a pas. » Ces propres paroles me furent répétées par le même ambassadeur, qui me reprocha presque d'avoir agi ainsi. Je lui dis que j'aimais mon prince en serviteur fidèle et affectionné, mais que je ne savais pas faire métier d'adulateur. »

Sans faire l'adulateur, il aurait pu se priver du plaisir de donner à son Souverain, en présence des ambassadeurs de Lucques et de Ferrare, une leçon dont il était peu raisonnable de supposer qu'on lui saurait bon gré. De tels faits expliquent comment Cosme se désaffectionna peu à peu de son sculpteur et finit par le laisser presque dans l'abandon. Ici l'excuse de Benvenuto était dans sa conviction que les concours sont nécessaires pour stimuler les talents et maintenir haut le niveau de l'École. Nous l'avons déjà vu à propos de sa querelle avec Primatice. Il exprime encore cette pensée dans ses commentaires à un sonnet étrange que lui avait inspiré un songe. En voici la conclusion, dans laquelle il prend la question de plus haut et parle des symptômes de décadence comme il convient à un grand artiste : « Ce mal vient, dit-il, de ce que les seigneurs de ce siècle ne se complaisent pas, comme les anciens, aux œuvres excellentes, mais que la quantité leur suffit, et qu'ils ne se soucient en rien de ce que le mérite a de sublime. Ainsi les talents vont se perdant, et il ne se présente personne qui veuille les tirer de l'obscurité, parce que les princes d'aujourd'hui prennent un seul artiste à leur dévotion, lui confient tous leurs travaux et ne lui demandent que de produire vite. Alors celui-ci n'a pas de concurrents pour le stimuler à bien faire, et cette grande École toscane en est réduite à rougir de honte (1). »

Cellini était entré déjà dans la triste période d'un injuste délaissement, lorsque les années 1564 et 1565 furent marquées dans l'histoire des artistes florentins par deux événements d'un haut intérêt pour eux : les funérailles du grand Buonarroti, et la réception solennelle à Florence de Jeanne d'Autriche, femme de Francesco de Médicis, fils de Cosme. Plus que tout autre, le vieux sculpteur dut être impressionné par ces deux faits, et nous avons à regretter qu'ayant cessé d'écrire ses Mémoires en l'année 1562, il n'ait pu, dans sa manière pittoresque, nous raconter quelques circonstances de ces deux solennités. On n'en trouve nulle trace dans ses *Ricordi*. Pourtant il fut un des quatre artistes députés aux obsèques de Michel-Ange, ainsi que le démontre cette note relevée par Carpani dans les registres de l'Académie du dessin (2) : « Le 16 mars (1563 *ab Incarnatione),* furent députés aux obsèques de Michel-Ange Buonarroti les deux peintres et les deux sculpteurs dont les noms suivent : Agnolo, fils de Cosimo, dit le Bronzino; messer Giorgio Vasari; Bartolomeo Ammanati; messer Benvenuto Cellini. »

(1) Sonnet XLII. Voir TASSI, t. III. — (2) *Libro del Provveditore.*

La cérémonie, fixée d'abord au 28 juin 1564, fut remise au 14 juillet de la même année. Elle fut célébrée avec la plus grande solennité par tous les artistes florentins. On sait que le Buonarroti étant mort à Rome, le Pape aurait voulu lui élever un tombeau dans la Basilique de Saint-Pierre. Mais Leonardo Buonarroti, venu en poste de Florence à la nouvelle de la maladie de son oncle, avait enlevé le cercueil déposé dans l'église de Sant' Apostolo, et pour éviter d'attirer l'attention, il l'avait secrètement emporté de Rome au milieu de ballots de marchandises. Sa pensée était d'accomplir la dernière volonté exprimée par le grand artiste, d'être enseveli dans sa patrie. Cosme, de son côté, attachait une haute importance à ce qu'il en fût ainsi. Dès qu'on sut que la dépouille mortelle du maître vénéré allait arriver à Florence, l'Académie se réunit, et encouragée d'ailleurs par le duc, elle prit des mesures pour que les obsèques fussent dignes du chef illustre que l'École florentine venait de perdre. Elle obtint que la cérémonie aurait lieu dans cette église de San Lorenzo, réservée à la famille des Médicis, et que Michel-Ange avait décorée des œuvres de son génie. Dans une sorte de manifeste adressé aux artistes par leurs députés, il était dit : « Nous ne devons pas viser à une magnificence royale, ni à un luxe de pure ostentation; nous devons témoigner notre respect par la beauté des ouvrages qui seront le produit de notre imagination et de notre talent. En un mot, nous devons honorer l'art par l'art. » Tous, maîtres et élèves, jeunes artistes et vieux praticiens, rivalisèrent de zèle. L'effort fut général et spontané : un même sentiment animait ces cœurs vaillants. Le résultat fut prodigieux; Vasari a donné la description de toutes ces œuvres de peintures à la grisaille, de sculptures en stuc, imaginées et exécutées en quelques semaines, qui décorèrent les murailles de San Lorenzo et l'immense catafalque pyramidal placé au centre de la nef. Longtemps après les obsèques, il y eut encore affluence de visiteurs, venus de fort loin pour admirer cet appareil que le duc de Toscane était justement fier de montrer aux étrangers.

Le jour de la cérémonie solennelle, les princes, les grands dignitaires, rangés dans San Lorenzo, attendirent l'arrivée des artistes; le service fut célébré avec pompe, et Benedetto Varchi prononça l'oraison funèbre. Tout Florence était là. Benvenuto seul manquait à ce grand cortége.

« Benvenuto Cellini, l'un des députés, dit Vasari, s'étant trouvé malade dès le commencement, ne put se joindre à ses trois collègues, Bronzino, Ammanato et Vasari, qui choisirent pour *provveditore* le sculpteur Zanobi Lastricati. »

Une lettre inédite de Benvenuto confirme le fait (1). Elle est adressée au Prieur Don

(1) A la vente de la collection d'autographes de M. Benjamin Fillon, qui eut lieu le 15 juillet 1879 par les soins de M. Étienne Charavay, cette lettre fut cataloguée sous le nº 2106. Acquise alors par M. Thibeaudeau, de Londres, elle passa dans la riche collection de M. Alfred Morrison. L'obligeance de M. Thibeaudeau et la bonne grâce du possesseur actuel, M. Alfred Morrison, nous ont permis de la publier. Ne l'ayant rencontrée dans aucun recueil, nous la croyons inédite et nous en donnons le texte original :

« *Al molto reuerendo S^r priore e patron mio carissimo,*

« Reuerendo S^r priore et molto mio carissimo patrone. E non e dubbio nissuno che se a quel tempo che io chiesi la meta et la grandezza delle figure e mi fussi stato risposto e dato quel che mi si perueniua a questa hora io sarei tanto innanzi che con i mia modellini lauorando alla presenzia mia io harei pensato e sicuro mi sarei promesso di potere ancor io comparire infra cotesti altri valenti homini, ma hora per vedermi

Vincenzo Borghini, qui, à ce que rapporte Vasari, était alors le « *luogotenente* » de l'Académie du dessin et avait eu l'initiative de l'organisation de la cérémonie :

« RÉVÉREND SEIGNEUR PRIEUR, MON TRÈS-CHER PATRON,

« Il n'est nullement douteux que si, au temps où j'ai demandé la destination et la grandeur des figures, il m'eût été répondu et donné ce qui me revenait, à l'heure présente je serais assez avancé pour avoir mes petits modèles devant moi. Alors j'aurais compté et je me serais promis en toute confiance de pouvoir encore comparaître au milieu de ces autres vaillants artistes. Mais aujourd'hui, me voyant ainsi empêché par la maladie, il me semble que je ne dois pas l'entreprendre et que ni mes forces ni mon honneur ne le comporteraient. Votre Seigneurie a choisi maître Vincenzo de Rossi, et j'affirme qu'elle a bien fait. Je m'en remets à elle pour toutes choses, lui baise humblement les mains et me recommande à sa bienveillance. De ma maison, le 13[e] jour d'avril 1564. Au service de Votre Seigneurie.

« BENVENUTO CELLINI. »

La douleur de Cellini, empêché de prendre part à cette grande manifestation, dut être d'autant plus profonde que son admiration pour Michel-Ange était un culte. Il la proclamait en toutes circonstances, et à plusieurs reprises il a chanté la louange du maître. Un de ses sonnets commence ainsi :

« Rien qu'une feuille de ta couronne, montre-la-moi, ô Michel Ange divin, seul riche, seul immortel ! Elle me suffira, et je ne me soucierai plus d'autre chose ; car pour moi elle seule est bonne et belle. »

Lorsque, l'année suivante, Cosme ayant obtenu pour son fils aîné la main de Jeanne d'Autriche, la princesse fit son entrée à Florence, ce fut encore l'occasion d'un mouvement considérable dans le monde des artistes. De grands préparatifs furent faits pour la recevoir dignement et lui donner, ainsi qu'à son entourage, une haute idée de la cour de Toscane. Sculpteurs, peintres, architectes, concoururent à la décoration de la ville et à l'érection des arcs de triomphe, comme l'avaient fait autrefois ceux de Rome et de Bologne pour recevoir Charles-Quint. Benvenuto eut encore la déconvenue de se trouver malade et d'être seul à ne pouvoir contribuer, par quelque production de son talent, à célébrer un événement de si haute conséquence pour la Maison de Toscane. Lui-même le dit avec amertume dans sa dédicace des *Trattati*.

Une fois dans ses *Ricordi,* une autre fois dans ses sonnets (1), il parle des atteintes de goutte dont il eut à souffrir ; mais ce n'est point ce mal qui l'arrêta ni au temps des

cosi impedito dal male non mi par douere ne che le forzze ne che l'honor mio lo comporti. Impero hauendo eletto Vostra Signoria maestro Vincenzo de Rossi io affermo che l'ha ben fatto e di tutto mi rimetto a lei e con questa humilmente le bacio le mane e mele raccomando. Di casa il dì 13 di aprile 1564. Alli seruitii di Vostra Signoria.

« BENUENUTO CELLINI. »

(1) Sonnet XIV. Voir TASSI, t. III, p. 408.

funérailles de Michel-Ange en 1564, ni à l'époque des noces de Francesco et de Jeanne d'Autriche, qui eurent lieu le 16 décembre 1565, puisque trois mois après cette dernière date, c'est-à-dire le 10 mars 1565 *ab Incarnatione* (1566 année commune), en notant une attaque de goutte, il écrit : « J'avais été six ans sans la sentir ; aussi m'a-t-elle fait en une seule fois tout le plus grand mal qu'elle aurait pu me faire en six. Mais elle fut courte. » C'est probablement encore de la goutte qu'il souffrait lorsqu'il dit dans un *Ricordo* du 22 février 1568 : « Tout malade et boiteux que j'étais, j'allai du Carmine au *carrefour du Lion.* »

Plusieurs fois Cellini prit des dispositions testamentaires qu'il révoqua ensuite. L'acte définitif est du 18 décembre 1570. Francesco Tassi l'a relevé le premier dans l'*Archivio dei contratti.* De cet acte notarié, dressé dans la maison du testateur, rédigé en latin, selon l'usage, et en présence de témoins, nous citons ce fragment du préambule, où l'on retrouve encore l'homme qui l'a dicté :

« Comme dans cette vie il n'y a rien de plus certain que la mort, que rien n'est plus incertain que son heure, et qu'il appartient au sage de scruter attentivement le temps où elle doit venir, voilà pourquoi, s'étant constitué en présence du notaire et des témoins ci-dessus désignés, l'homme célèbre Benvenuto, fils de feu maître Giovanni, fils d'Andrea des Cellini, statuaire et citoyen florentin, ayant conservé sains l'esprit, l'intelligence et la vue, quoique de corps il soit quelque peu infirme ; se sachant tributaire de la mort, et voulant, alors que son intelligence est encore entière, mettre en ordre ses affaires, lui présent, par cedit testament, etc.

« Et d'abord, l'âme étant considérée comme plus noble que le corps, et l'étant en effet, dès maintenant et lorsqu'elle sera contrainte de quitter le corps, il la recommande au Dieu tout-puissant, à Jésus-Christ notre Rédempteur, et à Marie la Vierge Reine. Pour le corps, il lui a choisi une sépulture dans l'église de l'Annunziata de' Servi de Florence, et dans le sépulcre que peut-être le testateur lui-même, au cours de sa vie, aura pris soin de construire. Mais dans le cas où cette construction n'aurait pu être exécutée, alors il choisit pour sépulcre celui de la Société de l'Académie des statuaires, peintres et architectes, situé au chapitre de ladite église de l'Annunziata ; les dépenses funéraires seront réglées comme il paraîtra convenable aux exécuteurs testamentaires ci-dessous désignés, etc. »

Dans ce testament, Cellini rappelle la dot qu'il a constituée à sa femme, la Piera, et prend en outre diverses dispositions en sa faveur ; il fixe la dot de ses filles, Reparata et Magdalena, fait quelques legs à des serviteurs ; enfin il institue héritier universel son fils Andrea Simone.

Ainsi, le 18 décembre 1570, Cellini disait qu'il appartient au sage de scruter attentivement le temps de la mort. Il la sentait approcher sans doute, mais il s'en défendait encore et savait la braver de belle humeur, comme on le voit dans une lettre adressée à son prince deux jours après (le 20 décembre), et dont voici les premières lignes : « Si je n'en avais pas été empêché par une très-dangereuse maladie (il y a plusieurs semaines que je ne puis aller plus loin que de mon lit à mon feu), j'aurais déjà jeté en bronze la *Junon* de Votre Altesse, qui est toute prête pour cela. Or, qu'Elle sache que la pleurésie dont je souffre m'a déjà tué mon médecin, avec beaucoup d'autres hommes de bien, et que quant à moi, quoique j'aie soixante-dix ans, pour le moment je me défends encore de la mort. »

Pourtant cette boutade ne l'empêcha pas de continuer à prendre toutes ses disposi-

tions en vue de sa fin prochaine, et en homme qui fut toujours très-ordonné dans ses affaires. En effet, le 12 janvier suivant, puis les 3 et 6 février, il complétait son testament par trois codicilles successifs, dans lesquels il est toujours répété que la vue, l'intelligence et l'esprit sont sains, mais que le corps est infirme (1). Et le 13, ou selon d'autres le 14 février 1570 *ab Incarnatione* (1571 année commune), il mourait dans la maison qu'il avait habitée depuis son retour à Florence (2), et dont il n'était devenu propriétaire qu'au prix de tant et de si longues tribulations. Cette maison porte aujourd'hui le n° 59 de la via Pergola (3). Sur la muraille, on voit une plaque moderne avec cette inscription :

CASA DI BENVENUTO CELLINI
NELLA QUALE
FORMÒ E GETTÒ IL PERSEO
E POI VI MORÌ IL 14 FEBBRAJO
1570-1571

Le vieillard malade n'avait pu faire construire son tombeau. Il avait prévu d'ailleurs dans son testament qu'il en serait probablement ainsi. Il fut enseveli dans la sépulture de l'Académie du dessin, au couvent des Servi de la Nunziata. Une note des archives de cette Académie, découverte et relevée par Francesco Tassi, donne quelques détails sur la cérémonie.

L'Académie se rendit en corps à la maison mortuaire. Les Frères défilèrent, puis quatre académiciens prirent le cercueil, et le cortége se mit en route vers l'Annunziata, où devait être célébrée la cérémonie religieuse. Un Frère, qui en avait été chargé la veille, prononça l'oraison funèbre, dans laquelle il sut retracer, à la satisfaction d'un nombreux auditoire, la vie de l'artiste et les bonnes dispositions où il se trouvait lorsqu'il rendit son âme à Dieu. La foule se pressait pour l'entendre, pour voir une dernière fois le visage découvert de cet homme qui toute sa vie avait étonné ses contemporains, et pour faire sur son corps le signe de la croix. Il y eut sans doute, et dans l'église et au lieu de la sépulture, un apparat de luminaire exceptionnel, car le scribe de l'Académie, qui a consigné les détails de la cérémonie, note avec complaisance la grosseur des cierges qui furent remis aux consuls, aux conseillers, aux secrétaires et à tous les autres personnages, selon leurs rang et dignité. Combien le vieux sculpteur laissait-il après lui

(1) Au cas où ses trois enfants viendraient à décéder sans descendance, il leur substitue un cousin, messer Librodoro, docteur ès lois et avocat, demeurant à Rome.

(2) Il y a doute entre les deux dates du 13 et du 14, les documents n'étant pas d'accord à cet égard. L'un, du 20 septembre 1577, et qui émane de ceux-là mêmes qui étaient les gardiens légaux de l'hérédité de Cellini, dit : « *Ricordo come fino sotto dì* 13 *di febbrajo* 1570 *la nostra buona memoria di messer Benvenuto di maestro Giovanni Cellini passò all' altra vita.* » Francesco TASSI (t. III, p. 253 et 260, notes), Carlo MILANESI (*Trattati*), et M. Gaetano MILANESI (t. VII de *Vasari*), ont adopté la date du 13. D'autre part, la municipalité de Florence, lorsqu'elle a fait placer une inscription sur la maison où mourut l'artiste, s'est décidée pour le 14, date résultant de l'annotation suivante : « *Obiit die* xiiij *febr.* 1570 », inscrite en marge du testament dressé par le notaire Giovanni da Falgano. — Voir TASSI, t. III, p. 232, note.

(3) Elle appartient à M. Ciaranfi.

de vrais amis pour le pleurer, cela n'est pas dit par cet inconnu qui fit avec tant de soin l'inventaire des cierges; mais il est à présumer qu'ils furent peu nombreux. Son ami d'enfance, le sculpteur en bois et architecte Giovan Battista Tassi, qui avait le don de l'égayer même aux jours de ses plus sombres humeurs, était mort depuis longtemps; messer Benedetto Varchi, Annibal Caro et le médecin Guido Guidi, qui lui avaient gardé une amitié fidèle, l'avaient aussi précédé dans la tombe. Florence, en tout temps attachée à ses gloires, entoura, comme elle devait le faire, d'une pompe respectueuse les restes de celui dont la renommée contribuait à l'éclat de son heureuse École. Il est à penser que ce fut tout.

Le père de famille dut pourtant être regretté des siens. Plus tard, la Maddalena, l'une de ses filles, épousa ser Noferi di Bartolomeo Maccanti; elle en eut huit enfants, dont plusieurs entrèrent dans les ordres. Andrea Simone, le fils légitime de Cellini et de la Piera (1), n'eut sans doute pas d'enfants, puisqu'à la date du 12 juillet 1646 il institua comme son héritier universel son neveu Jacopo Maccanti, fils aîné de sa sœur. Ce dernier, par son testament, en date du 11 avril 1655, laissa ses biens à la confrérie dite des *Buonomini di San Martino,* et c'est ainsi qu'une quantité notable des papiers de Benvenuto passa aux archives de cette institution charitable, avec laquelle l'artiste avait eu de nombreux et fréquents rapports durant sa vie.

Que doit-on penser de Cellini? Cet homme étrange restera, croyons-nous, une des figures les plus caractérisées et en même temps les plus énigmatiques que l'on puisse rencontrer. En lui le bien et le mal s'entre-choquent, et les contradictions abondent. Cet indépendant recherche les cours, et il exècre ceux qu'on y coudoie; l'intimité des grands flatte sa vanité : il s'applique à la conquérir, et quand il y est parvenu, loin de savoir en tirer parti, bientôt il gâte ses affaires en disant leur fait aux plus puissants avec la même audace que s'il parlait au dernier de leurs serviteurs. Alors même que le Souverain est celui qu'il sert avec le plus d'affection et d'orgueil, à tout propos il se révolte contre lui. On l'a vu agir ainsi tour à tour avec le Pape, avec le Roi de France, avec le grand-duc de Toscane.

Arrogant et fantasque, toujours prêt à se louer, il ne passe jamais aux autres la moindre des fautes dont il se rend sans cesse coupable, et il n'en a pas conscience. C'est ainsi qu'à Venise il ne peut supporter l'infatuation du Sansovino parlant avantageusement de ses propres ouvrages; il est vrai qu'en même temps l'imprudent parlait mal de Michel-Ange. « Maître Jacopo, lui dit-il, on reconnaît mieux les hommes de talent quand ils sont loués par les autres que lorsqu'ils se vantent eux-mêmes sans scrupule, ainsi que vous le faites (2). » C'était parler d'or, mais c'était oublier un peu trop l'*Homme aux deux besaces* de la fable de Phèdre.

Tantôt cordialement serviable pour ses amis, tantôt vindicatif comme une vipère contre ceux qui l'ont offensé; porté d'ailleurs à croire aux mauvais desseins, nous l'avons

(1) La veuve de Benvenuto mourut en 1588, ainsi que l'établit ce document de l'*Archivio centrale :* « 1588, 24 *d'aprile. Monna Piera donna fu di mess. Benvenuto Cellini rip^a nella Nunziata.* »

(2) Ailleurs, Cellini donne au talent de cet admirable sculpteur-architecte les éloges qui lui sont dus.

vu toujours armé pour se faire l'instrument de la vengeance divine. Mais ce même Dieu qu'il croit plein de colère contre les ennemis de Benvenuto, il ne le voit plus que sous l'aspect du Dieu des infinies miséricordes quand il s'agit des fautes et même des crimes de Benvenuto : religieux toutefois à sa manière, il ne manque jamais, tout en s'aidant d'abord de son mieux (1), dès qu'il se trouve en quelque embarras ou quelque pressant danger, d'invoquer avec une ferveur sincère Dieu et la Vierge; mais en réalité, il est plus superstitieux que dévot (2). Sous ce rapport, comme sous plusieurs autres, il possède à l'excès les qualités et les défauts des hommes de son temps, ainsi que le fait remarquer Gœthe, qui l'a jugé en ces termes : « Un rien le blesse au vif; le plus léger sujet excite en son âme une rage violente, lui fait quitter une ville, un pays après l'autre. La moindre atteinte portée à sa propriété ou à sa dignité personnelle est suivie d'une vengeance sanglante. Cette manière de sentir et d'agir était répandue dans une proportion effroyable, à une époque où les liens sociaux, à peine formés, s'étaient relâchés sous l'empire des circonstances; et dans bien des occasions, tout homme de valeur ne devait son salut qu'à son bras. C'est ainsi que sans cesse l'individu était en lutte avec l'individu, le citoyen et l'étranger en rébellion contre la loi et ses ministres. »

Nous pensons avec Gœthe que si Cellini fut enclin à la violence, il fut sur ce point, sans pour cela qu'on puisse l'absoudre, semblable à beaucoup de ses contemporains. Une culture intellectuelle très-avancée, le goût général des arts, un luxe raffiné répandus par toute la Péninsule, n'empêchaient pas, on le sait, les actes les plus barbares de se produire à toute heure. Cosme lui-même, premier grand-duc de cette Florence du seizième siècle, n'a-t-il pas de sa propre main poignardé, le 22 mai 1566, son camérier favori, Sforza Almeni, pour avoir commis l'indiscrétion de révéler ses secrètes amours avec Eleonora Albizzi!

On voit donc Cellini entrer tout jeune dans la mêlée comme les autres, bien armé et résolu à se faire sa place. Il sait qu'il y a droit. L'injustice le révolte et lui inspire des colères quelquefois superbes, toujours sincères; mais il ne songe pas que lui-même, dominé par la passion, il se laisse souvent alors entraîner, sous prétexte de redressement de l'injustice, bien en dehors des voies de l'équité.

Il semble à Baretti (3) que le plaisir qu'on éprouve à lire la vie de cet homme violent a quelque chose d'analogue à celui dont on jouit en regardant, d'un lieu où l'on se sent à l'abri de tout danger, ces fauves superbes et terribles, armés de griffes et de dents, et toujours prêts à vous dévorer. Et en effet, un homme aussi prompt à l'attaque qu'à la défense, enclin à dégaîner l'épée ou le poignard au moindre prétexte, devait mettre souvent mal à l'aise les moins timorés de ceux qui avaient affaire à lui. Ses gaietés mêmes avaient parfois le tour assez violent. Pour se délivrer de quelque importun, n'avait-il pas imaginé un jour de disposer, près de l'entrée de sa boutique d'orfévre, une arquebuse chargée à poudre, de manière qu'en poussant la porte on faisait partir l'arme! Un autre

(1) « Di tutti a Lui mi querelo, e, per mio proprio difensore chiamo e mi raccommando; oltrachè io mi aiuti quanto io posso. » *(Vita.)*

(2) A Rome, il s'était quelque peu adonné aux pratiques de la nécromancie.

(3) *Frusta Letteraria*, n. VIII.

que celui à qui elle était destinée fut victime de la plaisanterie. Mgr della Casa entra inopinément, et, comme bien l'on pense, la détonation lui causa une grande frayeur. L'artiste ne s'est du reste pas vanté de cet exploit, raconté par Magliabecchi et par Jacopo Rilli, d'après une note manuscrite alors en possession d'un membre de l'Académie de Florence.

Malgré ses emportements et ses vengeances, Benvenuto fut cependant accessible à des penchants plus humains. Un bon sentiment chez les autres, quand par aventure il le discerne, l'émeut et l'enthousiasme. Lorsqu'on l'avait cru mort à Rome, son beau-frère était arrivé de Florence pour recueillir sa succession; mais, quoique pauvre, celui-ci montra une joie si réelle en voyant le défunt ressuscité, que Cellini le jugea pour un brave homme, le prit en plus grande affection, et dès lors il ne manqua jamais de l'aider d'autant plus à soutenir son ménage. Benvenuto fut toujours attaché à sa famille. Dans sa jeunesse, il envoyait à son père une bonne part de l'argent qu'il gagnait, se faisant une joie de contribuer au bien-être du vieillard.

Un des motifs pour lesquels il revint à Florence en 1545 fut le désir de secourir sa sœur et ses six nièces, qui étaient alors dans le besoin. Il le dit du moins dans ses Mémoires, et quelques paragraphes de ses livres de comptes, conservés à la *Biblioteca Riccardiana,* confirment l'assertion. Ainsi, d'une note inscrite à la date du 7 avril 1555, il résulte qu'il dota une de ses nièces, Maddalena Tassi, pour la faire entrer au monastère de Sainte-Ursule de Florence. Par une autre note, celle-là du 2 avril 1569, on apprend qu'il servait une pension pour une autre de ses nièces, Liperata Tassi, sœur de la précédente, et devenue nonne au même monastère.

Nous avons, en faveur des bons sentiments de Cellini pour sa famille, un témoignage décisif, c'est celui de Cosme, dans une lettre adressée en 1547 à la Reine Catherine de Médicis, lorsque l'artiste, après la mort de François Ier, fut sur le point de se rendre en France pour tenter d'y défendre ses intérêts trop longtemps abandonnés.

Voici la traduction de cette lettre, dont la minute a été conservée dans l'*Archivio Mediceo :*

« Reine Très-Chrétienne,

« Il a plu à Dieu Notre-Seigneur que Benvenuto Cellini soit venu dans ce pays, afin que plusieurs de ses nièces pussent tirer avantage de ses mérites. Et je n'ai pas été moins satisfait de sa pieuse conduite envers elles, que de la beauté qui se voit dans ses œuvres. En conséquence, tant pour l'une que pour l'autre de ces deux raisons, je le tiens comme très-cher. Et l'amour que je lui porte me pousse à prier Votre Majesté le plus affectueusement que je le puis, de daigner le prendre sous sa protection, et de l'avoir pour bien recommandé, ce que j'estimerai comme une grâce singulière. Ayant chargé l'évêque de Cortona d'exposer verbalement à Votre Majesté les détails particuliers de tout ce dont il peut avoir besoin, je ne lui dirai rien de plus sur ce sujet, sinon que je la prie de l'écouter favorablement, ainsi que j'espère qu'Elle ne peut manquer de le faire, tant à cause de sa grande bonté naturelle qu'en raison de son amour pour moi. Que Notre-Seigneur Dieu la fasse et la conserve toujours heureuse.

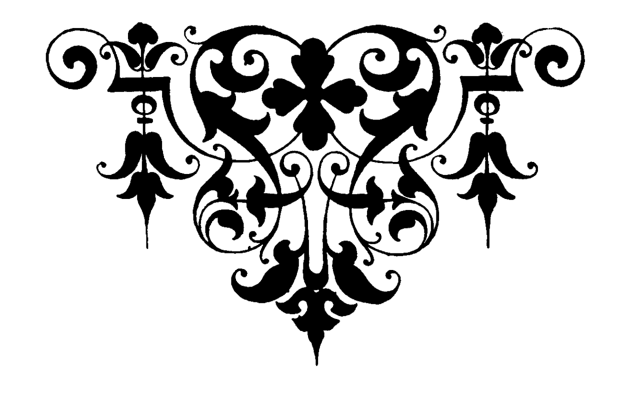
« De Florence, le 19 décembre 1547. »

A Paris, Benvenuto avait été glorieux de trancher du seigneur dans son château du petit Nesle; ce fut surtout, nous l'avons montré, pour offrir largement l'hospitalité à ses amis et y faire accueil à ses compatriotes; mais on ne put jamais voir en lui un dissi-

pateur. Tout au contraire, il faisait tenir ses comptes avec un soin étonnant de la part d'un homme qui, sous tant d'autres rapports, savait si peu s'astreindre à la règle, et les documents florentins établissent que, dès qu'il avait une petite somme d'argent disponible, il s'empressait d'en faire emploi, soit en achetant des terres, soit en la plaçant sur l'emprunt du Roi de France, ou de quelque autre manière; et cela parce qu'il se préoccupait toujours de laisser quelque chose à ceux qui lui étaient chers.

Si sa vieillesse fut pauvre, cela tint aux lourdes charges que lui imposèrent successivement la mort de son beau-frère, la naissance de ses enfants naturels et légitimes, l'éducation de son fils adoptif, et plusieurs procès. Les déceptions et les retards qu'il eut à subir dans le payement de ses ouvrages, par les mandataires peu diligents de Cosme, le mirent souvent dans le plus cruel embarras; et la dépense imprudente qu'il s'imposa en conduisant à ses propres frais une œuvre de l'importance du *Crucifix* de marbre, fut longtemps aussi une cause de gêne. Nous croyons avoir démontré assez évidemment, par les documents cités plus haut, que le mobile de ses réclamations incessantes ne fut pas la cupidité, comme on avait pu le supposer, mais le besoin très-réel de recevoir ce qu'il croyait lui être légitimement dû. Il était donc juste que sa mémoire fût disculpée de ce chef d'accusation.

Bien que comme tant d'autres auteurs d'autobiographies, — aussi bien les anciens que les modernes, — Cellini se soit, dans ses appréciations des hommes de son temps, montré injuste parfois envers quelques-uns, dont il croyait avoir eu à se plaindre, Vasari, par exemple, et le cardinal Salviati; bien qu'il ait été porté souvent à présenter les événements sous un jour qui lui fût favorable, et qu'il ait mêlé à ses récits quelques anecdotes merveilleuses ou certaines hâbleries dont il y a lieu de faire bon marché, son œuvre n'en est pas moins véridique dans son ensemble et dans ses détails. Les documents que nous avons produits et groupés successivement pour en confirmer l'exactitude, à toutes les époques de la vie du narrateur, nous paraissent avoir suffisamment établi sa véracité. On doit donc considérer les Mémoires et les autres écrits de Benvenuto non comme une lecture faite seulement pour récréer, mais comme une source d'informations curieuses et justes, en même temps qu'un fidèle miroir de certains côtés de la vie et des mœurs au seizième siècle.



CHAPITRE HUITIÈME

Benvenuto écrivain. — La *Vita.* — Les éditions successives et les traductions. — Le manuscrit original perdu et retrouvé. — Francesco Tassi en donne la vraie leçon. — Tact discret de Varchi. — Les *Trattati.* — L'édition princeps a été écrite par un grammairien. — Restitution du texte de Cellini dans l'édition de M. Carlo Milanesi. — Vaine querelle sur la prééminence entre la peinture et la sculpture. — Les sonnets. — Les lettres.

BENVENUTO pensait que tous les hommes, quelle que soit leur condition, pourvu qu'ils fussent véridiques et gens de bien, devaient raconter leur histoire lorsqu'ils avaient produit quelque œuvre de mérite. Suivant lui, ce n'est qu'après avoir passé l'âge de quarante ans qu'il est convenable de se livrer à une telle entreprise. Bien convaincu de la valeur de ses œuvres, et non moins persuadé que deux ou trois homicides, commis sous l'empire d'une indignation qu'il croyait légitime, n'empêchaient nullement d'être homme de bien, il se considéra comme remplissant les conditions requises pour écrire son autobiographie. Lui-même nous apprend qu'il avait plus de cinquante-huit ans lorsqu'il en commença le récit, au courant de la plume et de sa propre main, sur les pages d'un petit registre.

Toutefois, après avoir ainsi rempli plusieurs feuillets, il se lassa de ce métier de scribe, ou plutôt il estima que c'était perdre à ce travail un temps précieux, qui serait employé plus fructueusement à son art. Il déchira donc les feuillets écrits; puis, se ravisant, il prit le parti de continuer cet ouvrage en le dictant. Il recolla soigneusement les dix feuillets déchirés, et nota sur une des pages de garde la raison de sa nouvelle détermination. Dès lors, ce fut tout en s'appliquant à son métier d'orfévre, et le plus souvent même en s'adonnant à ses grands ouvrages de sculpture, qu'il se plut à évoquer les souvenirs du passé, tandis qu'un jeune secrétaire les écrivait sous sa dictée. Le premier qui remplit cet emploi était le fils d'un certain Michele di Goro Vestri, qui s'était, par une convention arrêtée le 29 juillet 1557, engagé à tenir les livres de l'artiste, « *e lui mi ha a tenere le mia poche scritture* (1) », à condition d'être entretenu et logé, de recevoir un demi-écu d'or par mois, et d'avoir la faculté de continuer, suivant l'occasion, à se charger d'autres travaux en ville.

Cellini ne s'est pourtant pas toujours servi de ce même secrétaire : le manuscrit est de plusieurs mains, et de loin en loin on retrouve encore quelques rares passages de sa propre écriture. Fréquemment interrompu, puis repris, suivant que l'auteur s'y sentait disposé, ce travail fut définitivement arrêté en l'année 1562.

A une époque assez rapprochée de la mort de l'artiste, plusieurs copies ont dû être

(1) Document de la *Biblioteca Riccardiana.*

prises de ce manuscrit, passé aux mains de Lorenzo Maria Cavalcanti. Mais lorsqu'il échut à Andrea Cavalcanti, fils de Lorenzo, il ne fut plus possible de le reproduire. Le cardinal Léopold de Médicis, qui avait sollicité avec la plus vive insistance la faveur de le faire transcrire, fut lui-même éconduit, ainsi que l'affirme le fils de ce possesseur jaloux. Au jugement d'Andrea, c'était avilir le prix d'une œuvre que de la faire connaître, et cette pensée peu libérale est notée par son fils, en un quatrain, sur un des feuillets de garde dudit manuscrit (1). Au milieu du dix-septième siècle, l'écrit de l'artiste trouva un appréciateur plus intelligent dans la personne du savant Francesco Redi (2), médecin des ducs de Toscane Ferdinand II et Cosme III. Philologue distingué, Redi s'appliqua surtout à tirer de l'œuvre de Cellini ces mots heureux qui pouvaient contribuer à enrichir la langue italienne. C'était le temps où les compilateurs de l'Académie de la Crusca s'occupaient de compléter leur fameux Vocabulaire. Magliabecchi (3), l'érudit conservateur de la Bibliothèque fondée par Cosme III, nota aussi l'intérêt de cet écrit dans ses *Notizie di scrittori fiorentini* (4). Le précieux manuscrit jouissait donc d'une grande notoriété parmi les érudits; mais ce n'était là qu'une gloire bien vaine, hélas! car il avait malheureusement disparu, et longtemps on dut croire à sa perte irréparable. Combien les curieux n'eurent-ils pas alors à maudire la sotte jalousie de ce possesseur égoïste qui, pour conserver plus de prix à son trésor, faillit, en effet, en priver pour toujours le monde intellectuel! Et combien plus avisé avait été le cardinal Léopold de Médicis, qui souhaitait d'en assurer l'existence par la création d'un duplicata fidèlement transcrit!

Le manuscrit égaré devait causer des regrets d'autant plus amers qu'une copie de moindre valeur sans doute, mais intéressante aussi, avait également disparu depuis longtemps. Nous voulons parler de celle dont Baldinucci avait extrait plusieurs passages pour les publier dans sa *Vie du Primatice,* et qu'il assurait avoir vue chez les héritiers d'un Andrea Cavalcanti (5).

Cependant, l'année 1728 vit paraître une édition imprimée de l'œuvre de Cellini. C'était la première, et l'honneur en revient à Antonio Cocchi. De quel texte l'éditeur s'était-il servi? Quand et comment la copie en avait-elle été prise? On l'ignore; mais on a reconnu depuis que la leçon laissait beaucoup à désirer. Néanmoins, elle donna une vive satisfaction à la curiosité, et son succès fut prompt dans la république des lettres. Bien que cette première édition porte la marque de Cologne, on sait qu'elle a été imprimée à Naples.

En 1771, Thomas Nugent en publia une traduction anglaise à Londres. Le texte du manuscrit dont s'était servi Cocchi étant non-seulement inexact, mais souvent inintelligible par la faute du copiste, Nugent s'appliqua moins à rechercher la vraie pensée de l'auteur qu'à mettre de la clarté dans sa traduction, d'où il résulte que celle-ci ne peut

(1) Voir page 114, note 1. — (2) Né 1626, mort 1694. — (3) Né 1633, mort 1714.

(4) Ouvrage conservé manuscrit dans sa bibliothèque personnelle, la *Magliabecchiana,* qu'il légua en mourant à la ville de Florence. En 1867, la réunion de la *Magliabecchiana* et de la *Palatina* a formé la *Biblioteca Nazionale.*

(5) Cet Andrea ne doit sans doute pas être confondu avec l'Andrea, fils de Lorenzo, possesseur jaloux du manuscrit original. — Voir Tassi, t. II, p. 198, note 2.

plus être considérée comme la reproduction fidèle de l'œuvre aujourd'hui restituée de Cellini (1).

Gœthe, se servant à son tour de l'édition Cocchi, en donna une traduction allemande, qui est élégante et serre de plus près l'original. Elle a été publiée à Tubingen en 1803.

La traduction française ne vient que la troisième dans l'ordre des dates, puisqu'elle ne parut qu'en 1822. Elle eut pour auteur T. de Saint-Marcel. C'est une œuvre d'une lecture agréable, mais on lui reproche avec raison de nombreuses erreurs dans les noms des personnes. Antérieurement à celle-ci, une autre traduction française avait, dit-on, été écrite par le général Dumouriez vers l'année 1777; mais elle n'a jamais été publiée (2).

Quant aux éditions italiennes, elles s'étaient succédé sans d'abord s'améliorer. Pourtant, à défaut du manuscrit original perdu, deux copies existaient à Florence, l'une à la Bibliothèque *Magliabecchiana,* l'autre à la *Laurenziana,* celle-ci de beaucoup supérieure à la première.

En 1806, l'érudit abbé Palamède Carpani, de Milan, eut la louable intention de publier la vie de Cellini revue sur la leçon de cette dernière copie; mais, par un concours de circonstances dans lequel sa bonne foi fut surprise, il donna le texte *Magliabecchiano,* alors qu'il était fermement convaincu de donner le texte *Laurenziano.* Il ne s'en aperçut qu'en imprimant les dernières feuilles de son édition, et il confessa ingénument son erreur. Quelques années plus tard, en 1821, il eut la satisfaction d'en présenter une édition nouvelle, celle-là confrontée avec le *Codice Laurenziano* et enrichie de notes nombreuses, qui l'ont fait à bon droit rechercher. Et le consciencieux abbé n'aurait guère pu être surpassé par un autre éditeur, si le texte original n'avait pas été retrouvé.

Or il advint qu'un lettré du commencement de ce siècle, un Florentin ayant nom Luigi de Poirot, en cherchant et furetant partout, eut cette bonne fortune de tomber sur le précieux volume, dont il s'empressa d'enrichir sa bibliothèque (3). Comprenant toute la valeur de ce manuscrit, l'excellent éditeur et annotateur Francesco Tassi en fit la publication à Florence en 1829, et c'est ainsi que les lettres ont possédé dès lors la véritable leçon originale de la *Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo.*

L'édition de Francesco Tassi a naturellement servi de texte à toutes les réimpressions qui se sont depuis produites en Italie des Mémoires du célèbre Florentin. Farjasse en 1833, Léopold Leclanché en 1847, l'ont, l'un après l'autre, traduite en français : le premier a judicieusement mis à profit les notes de Tassi; le second a joint à la traduction de la *Vita* celle des *Trattati.*

Le manuscrit original retrouvé par Luigi de Poirot a été légué par l'intelligent érudit à

(1) Thomas Roscoe, en 1823, a publié une seconde traduction anglaise, celle-ci d'après l'édition de P. Carpani.

(2) *Annuaire nécrologique* de A. Mahul, octobre 1823. Paris, Ponthieu, Palais-Royal.

(3) La découverte du manuscrit est antérieure à l'année 1805, puisque le chanoine Domenico Moreni, dans sa *Bibliografia storico-ragionata della Toscana,* publiée à Florence en 1805, dit que l'original de la vie de Cellini, très-différent de l'imprimé, avait été autrefois chez les « PP. Scolpiti di Firenze », et qu'aujourd'hui il était entre les mains de « l'eruditissimo signor Segret. Luigi de Poirot ».

la Bibliothèque *Mediceo Laurenziana*. Nous avons vu et feuilleté ce précieux volume, dont le format est à peu près celui d'un petit in-8°. Il est recouvert d'une feuille de parchemin, et porte en lui-même les preuves de son authenticité. D'abord, au revers de la couverture, on lit l'inscription : *De' Libri d'Andrea di Lorenzo Cavalcanti.* Ensuite, sur un feuillet de parchemin est inscrite la note d'Andrea Cavalcanti à laquelle nous avons déjà fait allusion (1). Puis vient une page tout entière de la main de Cellini, sur laquelle l'auteur a écrit, en un sonnet, une sorte de préambule à ses Mémoires. En voici la traduction littérale :

« Cette vie agitée, je l'ai écrite pour rendre grâces au Dieu de la nature, qui, après m'avoir donné la vie, en a pris soin. Car j'ai mené des entreprises diverses et considérables, et je vis.

« Mon cruel destin a rempli autrefois ma vie d'épreuves. Et maintenant ce même destin représente pour moi une telle somme de gloire, de mérites, de grâce, de valeur et de beauté, que je dépasse beaucoup d'autres, et que j'atteins ceux qui m'avaient dépassé.

« Une seule chose m'afflige grandement, c'est d'avoir, ainsi que je le reconnais, perdu un temps si précieux en vanité. Nos pensées sont fragiles, et le vent les emporte.

« Mais puisque le repentir est inutile, je m'estimerai content, m'étant élevé comme je l'ai fait, moi le Bienvenu, dans la fleur de cette digne terre de Toscane. »

Deux notes également de la main de Cellini sont tracées en tête et en pied du même feuillet : la première est devenue illisible. Voici la traduction de la seconde :

« J'avais commencé à écrire ma vie de ma propre main, comme on peut le voir à certains feuillets recollés. Mais considérant que je perdais trop de temps, et comme il me paraissait qu'il y avait à cela une vanité excessive, le hasard ayant mis devant moi un fils de Michele di Goro (2), de la paroisse de Gropine, jeune garçon de quatorze ans environ et maladif, je commençai à le faire écrire; et pendant que je travaillais, je lui dictais ma *Vie*. Comme j'y prenais quelque plaisir, je travaillais d'autant plus assidûment, et je produisais beaucoup plus de besogne. C'est ainsi que je laissai cette charge audit jeune garçon; et j'espère poursuivre cette entreprise autant que mes souvenirs me serviront. »

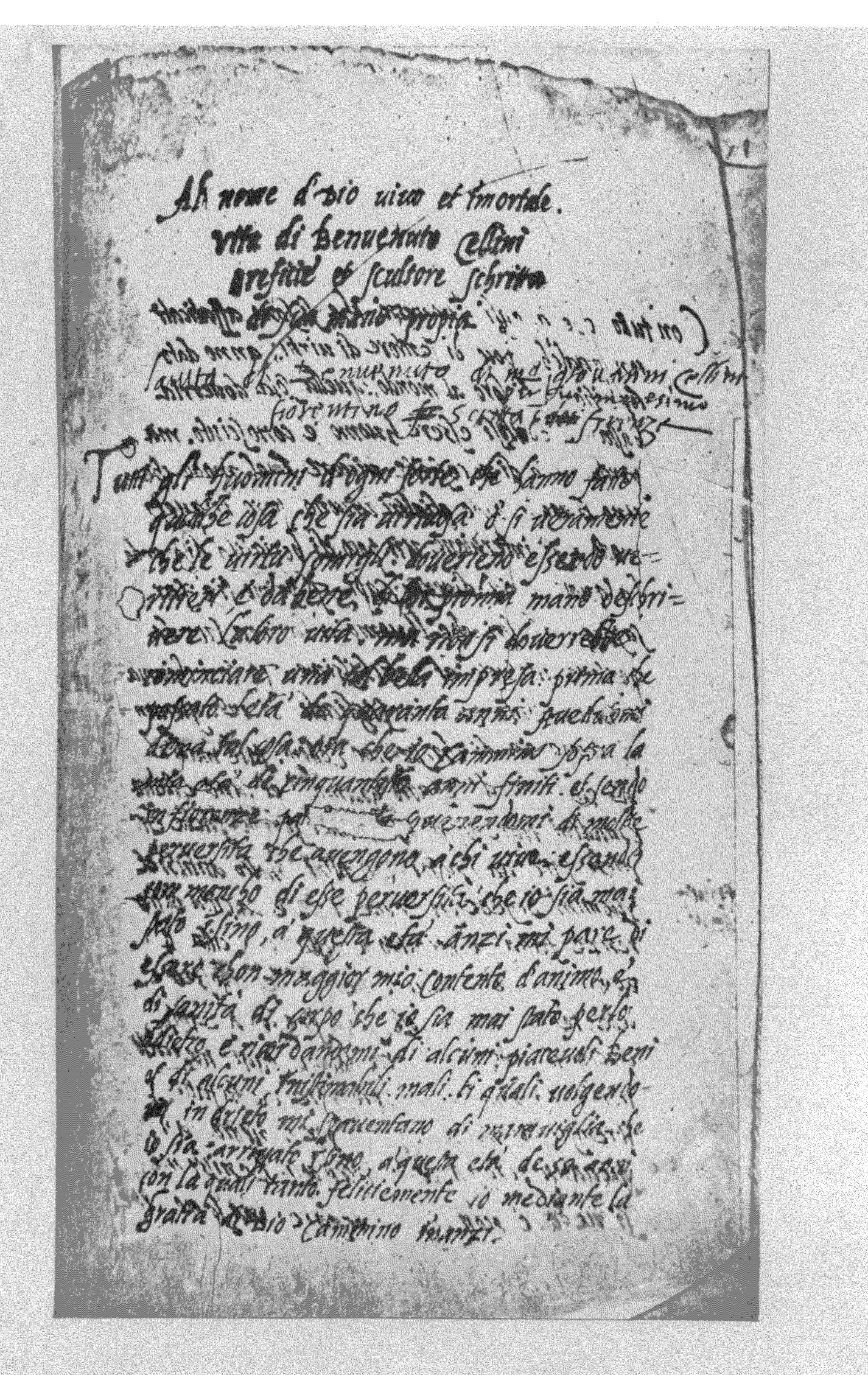
Nous donnons ci-contre, en fac-simile, deux pages du manuscrit Poirot : d'abord celle où Cellini écrivit le sonnet et la note que nous venons de traduire ; ensuite, la première des dix pages qu'il a recollées avec des pains à cacheter et qui sont également de son écriture (3).

(1) En voici le texte : « Di questo singolarissimo Libro fu fatta sempre grande stima dalla buona e sempre a me cara memoria del signor Andrea Cavalcanti mio padre, quale mai a nessuno volse lasciarlo copiare; schermendosi ancora dalle replicate istanze, che gliene fece il Serenissimo e Reverendissimo Principe Cardinale Leopoldo di Toscana. Perchè

Sol negli Arabi regni una Fenice
Vive a sè stessa e genetrice e prole,
Onde del mondo è in pregio. A' rai del Sole
È vil quel che di avere a ciascun lice. »

(2) Voir page 111.

(3) C'est par les soins obligeants de M. l'avocat Domenico Rembadi, de la Bibliothèque nationale de Florence, que nous avons pu nous en procurer les photographies.



Al nome d'Dio vivo et immortale.
Vita di Benvenuto Cellini
orefice et scultore scritta

QUESTA mia Vita Tirauagliata io scriuo
Per ringratiar lo Dio della Natura,
Che mi die l'Alma è poi, ne ha hauto Cura,
Alte diverse' imprese ho fatte è Vivo.
Quel mio Crudel Destin, d'offes'ha priuo,
Vita hor gloria e Virtu piu che misura,
Craña ualor belta', cotal figura
Che molti io passo, e chi mi passa auuiuo,
Sol mi duol grandemente hor ch'io cognosco
Quel caro Tempo in uanita perduto
Nostri fragil pensier s'en porta 'l Vento
Poi che 'l pentir non ual, staro contento
Salendo qual'io scesi il Benvenuto
Nel fior di questo degno Terren Tosco.

FAC-SIMILE DE DEUX PAGES DU MANUSCRIT DE LA VITA

IMP. LEMERCIER & Cie
E. Plon & Cie édit.

Benvenuto, qui avait conscience de l'incorrection de son style, eut la pensée de soumettre le manuscrit de ses Mémoires à son grand ami l'écrivain Benedetto Varchi, pour que celui-ci y corrigeât les fautes de grammaire et de syntaxe. On le sait par une lettre de Cellini à Varchi, dont Tassi a relevé l'autographe même dans un certain *Codice Strozziano,* conservé dans l'*Archivio Mediceo,* et intitulé : « *Lettere originali di diversi letterati scritte a messer Benedetto Varchi* (1). » Nous pensons qu'il ne sera pas sans intérêt de donner la traduction de cette lettre :

« Votre Seigneurie m'a dit que ce simple récit de ma vie lui plaisait plus dans cette forme naturelle que s'il était relimé et retouché par d'autres, parce qu'alors la vérité de ce que j'ai écrit n'apparaîtrait plus avec autant d'évidence. Et en effet je me suis bien gardé de rien dire des choses au sujet desquelles ma mémoire va comme à tâtons, tandis qu'au contraire je n'ai dit que la pure vérité, laissant de côté beaucoup de circonstances étonnantes que d'autres, tentant la même entreprise, n'auraient pas manqué de mettre en relief; mais j'avais tant de choses importantes à dire, que j'ai laissé de côté une grande partie des petites, pour ne pas arriver à un trop gros volume. Je vous mande donc mon serviteur, afin que vous lui remettiez ma besace et le livre. Je pense que vous n'avez pas pu en finir entièrement la lecture ; aussi, ne voulant pas vous fatiguer à un travail trop au-dessous de vous, et ayant de vous à ce sujet ce que je désirais, ce dont je suis très-satisfait et vous remercie de tout mon cœur, je vous prie de ne pas vous donner maintenant la peine de le lire au delà, mais de me le retourner, ne gardant que le sonnet; car je désire que celui-ci sente un peu le poli de votre merveilleuse lime. Prochainement j'irai vous rendre visite, et très-volontiers je resterai à votre service pour tout ce que je sais et tout ce que je puis. Gardez-vous bien portant, je vous en prie, et maintenez-moi dans votre bonne grâce.

« De Florence, le 22 mai 1559. »

Par cette date, on voit que Varchi n'eut pas alors communication intégrale du manuscrit, qui va jusqu'en 1562. L'intelligent écrivain, en homme de goût, avait donc bien vite compris que ce serait faire perdre à l'œuvre de l'orfévre une partie de sa saveur et de son originalité que de la corriger en grammairien. Il se contenta de relever quelques fautes, ou du moins Tassi a cru reconnaître sa main dans un petit nombre de corrections marquées sur les premiers feuillets, et il renvoya le volume sans même changer rien au sonnet. Mais, détail piquant, il apposa sa signature au bas d'un autre sonnet, celui qu'il avait autrefois composé, alors que la fausse nouvelle de la mort de Cellini était venue de Rome à Florence. L'artiste avait transcrit cette poésie, qui trouvait sa place naturelle dans le texte de la *Vita,* et Varchi eut ainsi l'occasion d'en contre-signer en quelque sorte l'authenticité.

Quelques années après avoir abandonné définitivement le manuscrit de ses Mémoires, Cellini reprit la plume pour écrire cette fois un ouvrage technique, les *Traités de l'orfé-*

(1) Voir Tassi, t. I[er], p. LXII.

vrerie et de la sculpture. Il dit les avoir composés à l'occasion du mariage de Francesco de Médicis avec Jeanne d'Autriche. C'est du moins l'indication qu'on trouve dans cette épître dédicatoire adressée au fils aîné de Cosme, et dont on a retrouvé un brouillon dans l'*Archivio dei Buonomini di San Martino :*

« Depuis que la mauvaise fortune, très-glorieux et très-heureux Seigneur, m'a empêché, en raison d'une indisposition, de pouvoir composer quelque ouvrage pour les fêtes merveilleuses des noces de Votre Excellence Illustrissime et de Son Altesse, j'étais demeuré quelque peu mécontent. Mais tout à coup une fantaisie nouvelle vint me réveiller. Au lieu de travailler la terre ou le bois, je pris la plume, et à mesure que le souvenir m'en revenait, j'écrivis tous les pénibles travaux qui ont occupé ma jeunesse, et qui se rapportent à des arts très-différents les uns des autres. Et à propos de chacun de ces arts, je citai quelques-unes des œuvres les plus notables exécutées de mes mains pour plusieurs grands princes. Semblable chose n'ayant jamais été écrite par d'autres, je pense qu'elle sera utile à plusieurs, en raison des beaux secrets qui se rencontrent dans ces arts, et qu'elle pourra encore plaire beaucoup à d'autres qui n'appartiennent pas à cette profession. Je pense que tel sera le sentiment de Votre Excellence Illustrissime, qui s'y complaît et l'aime plus que tout autre grand prince. Qu'Elle veuille donc accepter ce témoignage de la bonne volonté avec laquelle j'ai toujours eu le désir de lui plaire. Priant Dieu qu'il la conserve longtemps très-heureuse.

« De Florence...

« Le très-fidèle serviteur de Votre Excellence Ill^me,

« BENVENUTO, fils de Giovanni CELLINI, citoyen florentin. »

Benvenuto croyait être le premier à formuler les préceptes techniques des arts de l'orfévrerie et de la sculpture. Il ignorait que longtemps avant lui une œuvre aussi modeste par la forme que solide et complète par le nombre et la sûreté des informations, avait été composée sur le même sujet par le moine Théophile.

En 1568, Cellini donna lui-même la première édition imprimée de ses *Traités.* On remarque que cet ouvrage fut alors dédié, non plus à Francesco de Médicis, mais à son frère le cardinal Fernando. Une gravure sur bois, placée au frontispice, présente trois écus portant les armes des Médicis ; deux enfants ailés supportent le chapeau de cardinal au-dessus de l'écu du milieu. Nous avons cru devoir donner le fac-simile de cette gravure, dont le dessin pourrait être de Cellini. Ensuite se trouve la dédicace : « *All' Illustrissimo et Reverendissimo S. Don Hernando, cardinale de' Medici S. et Padrone svo osservandissimo.* BENVENUTO CELLINI. » Et au bas : « *Di Fiorenza, adì* 26 *di febbraio MDLXVIII.* »

Cette édition princeps a été reproduite plusieurs fois ; elle a été traduite en français par M. Eugène Piot, en 1843 (1), et par Léopold Leclanché, en 1847. Le texte italien en est d'un tout autre style que celui de la *Vita.* On n'y retrouve plus cette syntaxe irrégulière, ces périodes mal construites qui laissent le lecteur en suspens faute de se

(1) Voir le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire.* Deuxième année, 6e et 7e livraisons.

terminer, ces fautes de grammaire, en un mot, qui trahissent l'œuvre d'un artiste peu lettré, ayant l'éloquence naturelle, mais écrivant comme il parle. Tout au contraire, les phrases sont régulières, les périodes faciles et bien pondérées ; tout enfin trahit la plume d'un écrivain de profession, auquel il paraît que l'artiste crut devoir recourir au moment de livrer son œuvre à l'impression. On ne peut s'arrêter à l'idée que ce fut Varchi : celui qui n'avait pas voulu toucher au texte de la *Vita,* avait les mêmes raisons pour ne pas corriger les *Trattati.* D'ailleurs, Varchi mourut en l'année 1566, c'est-à-dire à l'époque où Cellini commençait à écrire cet ouvrage, après les noces du fils de Cosme, qui avaient eu lieu le 16 décembre 1565 ; et ce n'est qu'en 1568 que le livre fut imprimé. Plusieurs indices permettent de supposer avec beaucoup de vraisemblance que ce dut être le secrétaire de don Fernando, messer Gherardo Spini, qui, avec un goût moins judicieux et un tact moins discret que Varchi, eut le dévouement de refondre entièrement les *Traités.* Cellini dit en effet dans sa seconde lettre dédicatoire, adressée celle-ci au cardinal, que ce jeune homme, « très-intelligent connaisseur dans les arts du dessin et de l'architecture », lui avait rapporté « combien Sa Seigneurie tenait en haute estime, parmi les beaux-arts, ceux de la sculpture et de la fonte des bronzes ». Gherardo Spini était membre de l'Académie florentine, et il a laissé plusieurs ouvrages sur les arts, sur l'antiquité, sur les sciences, ainsi que quelques poésies. M. Carlo Milanesi est porté à voir en lui le correcteur du texte des *Traités,* et préférant avec raison l'œuvre même de Cellini, toute fruste qu'elle puisse être, à celle que lui a substituée Spini, il a pris le parti de publier non pas une reproduction nouvelle de l'édition princeps, mais le texte d'un manuscrit de la Bibliothèque *Marciana* de Venise. Ce manuscrit avait fait antérieurement partie de la *Libreria Naniana* et avait été décrit par l'abbé Jacopo Morelli (1) ; M. Carlo Milanesi croit même qu'il appartint autrefois à Magliabecchi. Détail plus intéressant encore, il a été relu par Cellini, car il porte quelques corrections de sa main. Son mérite très-évident est surtout d'avoir été copié sur l'œuvre originale, avant qu'elle eût été refondue par Spini pour l'impression. On y retrouve de tous points la langue incorrecte, mais vive, brillante, pleine de cette grâce native et spontanée qui fait le charme des récits des Mémoires. C'est bien le même Cellini et Cellini tout entier. Francesco Tassi, qui avait eu déjà l'heureuse fortune de restituer la *Vita* d'après le manuscrit original, avait conçu le projet de donner aussi



Fac-simile d'une gravure sur bois placée au titre de l'édition princeps (1568) des *Trattati.*

(1) *I Codici manoscritti volgari della Libreria Naniana,* par Jacopo Morelli. Venise, 1776.

cette vraie leçon des *Trattati*. Il en fut détourné par d'autres travaux, et c'est ainsi qu'il laissa cette tâche délicate à M. Carlo Milanesi, qui s'en est acquitté avec honneur, et a publié une excellente édition, enrichie de notes précieuses.

L'idée de comparer l'œuvre didactique de Cellini à celle du moine Théophile vient naturellement à l'esprit. Ceux qui ont fait de l'une et de l'autre une étude attentive, ont remarqué qu'au temps du moine comme à l'époque de Benvenuto, les procédés, dans les diverses branches de l'art, étaient presque identiques. Le moyen âge, si longtemps et si injustement déprécié, les avait légués à peu près tous à la Renaissance. Il n'est pas jusqu'aux expressions spéciales ayant cours parmi les artistes du seizième siècle, dont on ne retrouve les expressions similaires dans cette langue de basse latinité dont Théophile avait dû se servir pour parler à ses contemporains. Quoique antérieur de plusieurs siècles, sans qu'on puisse encore aujourd'hui en fixer la date avec une absolue précision, le traité du moine : *Diversarum artium schedula,* est de beaucoup plus ample et plus complet. Mais ce qui frappe surtout, comme étant le trait caractéristique de deux époques si opposées, c'est la différence de ton des deux auteurs. Et en effet, autant le moyen âge avait été la période de l'effacement volontaire et désintéressé de l'individu travaillant au profit de la gloire commune de l'humanité croyante, qui n'avait alors d'autre guide, d'autre inspiration et même d'autre récompense que la foi; autant la Renaissance fut l'exaltation à outrance de la personnalité. De ces admirables architectes, de ces sculpteurs et de ces orfévres, de tous ces artistes sincères et féconds à qui nous devons nos églises et leurs trésors jusqu'au quatorzième siècle, combien peu ont laissé leur nom! Ils paraissent aussi soucieux de le cacher que leurs successeurs du seizième s'efforcent de faire retentir le leur aux oreilles des contemporains et dans le souvenir de la postérité. Tandis que les premiers ne songent qu'à apporter leur concours et leur dévouement à la grande œuvre, avec les autres il n'est bruit, le plus souvent, que de leurs violentes querelles, de leurs âpres rivalités, de leurs implacables jalousies.

C'est ainsi qu'à s'effacer, cet humble moine apporte une attention qui ne se dément pas une seule fois. « Si tu veux faire tel ouvrage, dit-il, tu t'y prendras de telle et telle manière »; mais jamais il n'ajoutera : « Moi-même j'ai expérimenté ceci, moi-même j'ai réussi en cela. » A ce point qu'après avoir lu tout son Traité, on demeure émerveillé de n'y avoir recueilli nulle indication qu'il ait pratiqué aucun art, tandis qu'il résulte clairement de la compétence avec laquelle il en parle, que tous lui étaient également familiers. Benvenuto, bien au contraire, et l'on ne saurait lui en adresser un reproche sérieux, puisqu'il agissait ainsi en homme de son temps, se met à tout propos en scène, dans ses Traités comme dans ses Mémoires, et donne naturellement ses œuvres en exemple de ses démonstrations. D'ailleurs, son récit n'en est que plus vivant, et toujours, par là même, il captivera davantage le lecteur.

Parmi les mémorables erreurs de son époque, il en est une à laquelle Cellini ne pouvait manquer de prendre part. Nous voulons parler de cette fastidieuse querelle de la prééminence de la peinture sur la sculpture, ou réciproquement, de la sculpture sur la peinture. Elle n'était d'ailleurs pas nouvelle, cette dispute byzantine. Déjà Leon Battista Alberti, dans son *Traité de la peinture,* avait donné l'avantage à celle-ci. Baldassar Castiglione, qui fut pourtant l'un des hommes de goût les plus distingués de son temps,

consacre à cette vaine question tout un chapitre de son merveilleux livre *il Cortegiano,* composé en 1514 et publié seulement en 1528 à Venise; il expose les arguments pour et contre, et s'abstient à peu près de conclure. On commençait à n'y plus songer, quand, au milieu du siècle, elle fut remise sur le tapis avec plus de vivacité que jamais. Cela devint comme une matière de dogme, et les artistes furent incités à entrer eux-mêmes dans la lice. Benedetto Varchi prit l'affaire en main avec la gravité du rhéteur, et convia peintres et sculpteurs à rédiger des mémoires. Sept d'entre eux répondirent à son appel : Giorgio Vasari, le Bronzino, Jacopo da Puntormo, Tasso, Francesco da San Gallo, le Tribolo, et Benvenuto Cellini (1). Rappellerons-nous quels étaient les arguments?

Les uns disaient en substance : « La sculpture est supérieure, parce qu'elle donne une représentation plus complète et plus vraie de l'œuvre de Dieu; tandis que la peinture n'est qu'une fiction, un mensonge. La sculpture a plus de mérite, parce qu'elle impose un labeur infiniment plus long et beaucoup plus pénible. Elle est aussi plus utile dans ses applications; enfin, elle est durable et presque éternelle. »

Les autres répondaient : « Ce n'est pas la sculpture qui est durable, c'est le marbre de Carrare; encore lui-même n'est-il pas éternel. La peinture, obligée à produire le relief sur une surface plane, exige une plus grande habileté de l'artiste. Grâce à la couleur, elle communique la vie à ce qu'elle représente. »

Varchi doctement résuma, classa, discuta, commenta toute cette argumentation, nous pourrions dire tous ces sophismes, et, par l'intermédiaire de Luca Martini, il soumit la cause au jugement de Michel-Ange. Le Buonarroti répondit que ni la difficulté vaincue ni la peine de l'artiste ne peuvent donner plus de noblesse à une œuvre; que la peinture et la sculpture sont une seule et même chose. Et sa conclusion fut, à l'adresse des artistes : « Qu'on leur fasse donc conclure une bonne paix, et qu'ils laissent toutes ces disputes, où l'on donne plus de temps qu'à composer des figures (2). »

Ainsi le génie supérieur du maître mit fin à cette pauvre querelle. Pourtant, après sa mort, elle se réveilla un instant, parce qu'à la cérémonie de ses obsèques, dans l'église de San Lorenzo, on avait assigné le côté droit aux peintres. Cellini, qui n'avait pu assister à la cérémonie, prit encore cette fois la plume pour revendiquer le premier rang en faveur de la sculpture (3). Ce sont toujours les mêmes arguments. Il a été beaucoup plus heureux dans un fragment *sur les principes du dessin et la manière de l'apprendre,* morceau excellent, et qui renferme des préceptes utiles à appliquer dans tous les temps. Avec le sens juste d'un vrai praticien, il veut qu'on mette d'abord l'élève en présence des fragments les plus simples de l'ossature humaine pour en dessiner les profils; ensuite, que par degrés on lui fasse successivement étudier les parties plus

(1) Voir Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura, ed architettura, scritte dai più celebri personnaggi, etc.* Milan, 1822. — Voir aussi l'ouvrage publié par Varchi à Florence, en 1549, intitulé : *Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti; nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura o la pittura, con una lettera di esso Michelagnolo e più altri eccellentissimi pittori e scultori, sopra la questione sopradetta.*

(2) « ... *far fare loro una buona pace insieme, et lasciar tante dispute, dove và più tempo che a far figure.* »

(3) Ce morceau fut imprimé à la suite d'un discours de Mess. Gio. Maria Tarsia sur Michel-Ange. — Jacopo Rilli, *Notizie letterarie ed istoriche.*

compliquées du corps, et qu'enfin, en dernier lieu seulement, on lui permette de copier le visage, cette œuvre la plus belle et la plus complète de la création divine.

Comme tant d'autres enfants bien doués de cette heureuse terre de Toscane, cet illettré eut un tempérament de poëte; mais de son temps, l'Italie avait fourni ses plus grands écrivains, et déjà l'on pouvait pressentir la décadence du siècle prochain. Aussi lorsque, cédant à la mode alors générale, il prétend raffiner en *concetti*, s'il y montre un esprit aussi subtil qu'aucun autre de ses contemporains, grands rimeurs de sonnets, il faut bien reconnaître qu'il n'est ni moins obscur ni moins fatigant que la plupart d'entre eux. La recherche, d'ailleurs, ne sied pas à celui que l'on aime surtout pour ce tour naturel et prime-sautier, en faveur duquel on lui passe si volontiers les incorrections. Mais quand il ne songe plus à faire montre d'esprit, quand la passion l'anime, la colère surtout, alors il manie l'invective avec bravoure, comme l'épée, d'estoc et de taille : spontané, rapide, étincelant, il atteint parfois à la vigueur des maîtres. Un jour pourtant, sa haine contre Bandinelli l'emporte au delà de toute borne, au point qu'il ose dire, avec un complet oubli du sens moral : « Un de nous deux a une nature inquiète et perverse. Des vivants, j'en ai frappé, et la terre les couvre. Vous, ce sont des marbres que vous avez massacrés; on les voit, et la honte vous en restera (1) ! » Et le même Benvenuto écrira ensuite deux pièces de vers en *octave,* vraiment délicates et charmantes, comme introduction à un chapitre en l'honneur des femmes, qui paraît être resté à l'état de projet. Néanmoins, nous le préférons encore dans le style épistolaire : là surtout il donne un libre cours à son originalité naturelle, qui reste toujours le meilleur de son talent.

Certes, pour le nombre et l'ampleur des informations, on ne saurait comparer les écrits de Cellini à ceux de cet autre artiste florentin qui tint aussi la plume, et le fit avec tant de vaillance et de bonne foi. Vasari, d'ailleurs, est écrivain; il prétend au style, et c'est son droit; la forme de sa phrase l'intéresse; il excelle dans l'inversion, il la recherche et s'y complaît. Pourtant, il a lui-même le tour facile, et l'on retrouve dans son œuvre écrite cette même fécondité sans effort, cette même entente de la grande composition et de la méthode, qui constituent le mérite de son œuvre peinte.

Cellini, au contraire, écrit un peu à la diable, comme il fait toutes les choses de la vie courante. Bien parti, c'est le *brio,* la *furia,* l'esprit en gerbes. Les expressions pittoresques abondent, car sa langue est ce dialecte populaire florentin si pur, si original et si fin, qui défie la traduction. Comme homme et comme écrivain, Clément Marot, qui a plus d'un point de contact avec Cellini, eût peut-être réussi à faire passer ce vieil italien dans notre vieux français. Ces deux hâbleurs de race ont pu se rencontrer à la cour de France, où Marot devait se trouver aux premiers temps du séjour de Cellini. Un peu plus tard, les rodomontades espagnoles de Brantôme feront penser à l'auteur de la *Vita.*

Si Benvenuto se fait polémiste, il a l'ironie mordante et acérée dont il joue comme du poignard. Jamais l'idée ne lui viendrait de copier ou d'imiter les maîtres dans l'art du bien dire. Toute sa préoccupation est, on le sent, de courir après sa propre imagi-

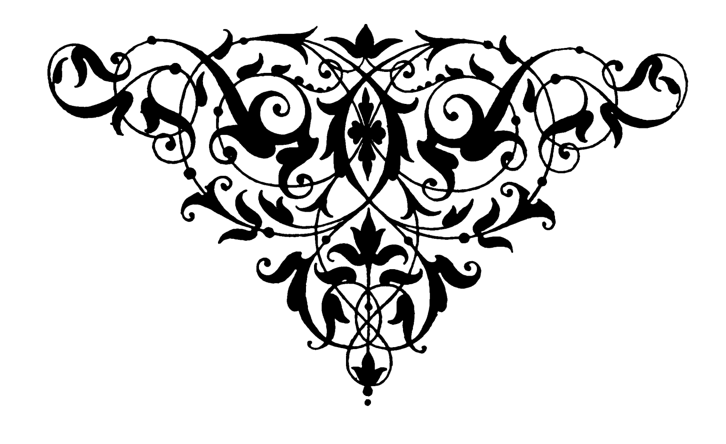
(1) Sonnet XVI. TASSI, t. III.

nation ; il a peine à la suivre, et il la saisit comme il peut. De là vient que ses écrits ont la saveur d'une ébauche rapide, portant partout l'empreinte personnelle.

Jean-Jacques croyait être le premier à mettre l'homme à nu, disant tout le bon et tout le mauvais. Il avait été précédé par Cellini, qui le fit sans y songer, et avec moins de cynisme, car on voit qu'il n'a pas toujours conscience du mal ; souvent l'artiste le dit comme chose louable ou tout au moins glorieuse, selon les idées de beaucoup de ceux au milieu desquels il vivait. Mais ses Mémoires n'ont pas seulement le mérite d'une vivante autobiographie, ils constituent en même temps un tableau saisissant de certains côtés des mœurs d'une époque, puisque ce n'est pas lui seul qu'il met en scène, mais que ce sont aussi les Papes, l'Empereur, le Roi, les princes, les prélats et tout ce monde de cour, grands seigneurs et artistes, qui s'agite autour d'eux. Cet homme, qui d'orfévre s'était fait reconnaître sculpteur, par le développement naturel de son talent, d'artiste s'imposa aussi comme écrivain, du droit que lui donnait sa verve intarissable. Si bien que, lorsque ensuite les ouvrages de l'artiste eurent en grande partie disparu, Benvenuto écrivain a, par une sorte de phénomène réflexe assez naturel, contribué non-seulement à soutenir, mais encore à étendre la renommée de Benvenuto orfévre et sculpteur.

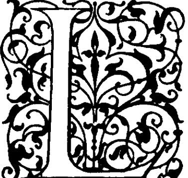
On lui a reproché d'avoir vanté trop haut ses talents. Si le fait est vrai jusqu'à un certain point, nous avons précédemment montré que Cellini eut presque tous ses contemporains pour complices. Or, si ses œuvres écrites ont pu exercer une certaine influence sur l'engouement de la postérité, elles ne pouvaient en exercer aucune à cet égard sur les gens de son temps. Ce n'est pas non plus par l'aménité de son caractère que l'homme était capable de les gagner à sa cause ; il faut donc bien admettre que l'artiste y a réussi par l'ensemble des ouvrages si divers qu'il exposa successivement à leurs yeux.

Ses œuvres, il nous reste à les étudier, non plus malheureusement dans leur ensemble, comme pouvaient le faire ses contemporains, mais dans le nombre relativement restreint que le temps destructeur en a laissé venir jusqu'à nous. Cet examen fera l'objet de la seconde partie de notre travail, où nous aurons à présenter successivement l'orfévre, le médailleur, le sculpteur. Cependant, avant de passer aux œuvres, nous avons encore quelque chose à dire sur l'homme ; il nous reste à parler de son portrait.



CHAPITRE NEUVIÈME

Les portraits de Cellini. — La fresque du Palazzo Vecchio. — Description qu'en donne Vasari. — Rapport d'âge entre les personnages qui s'y trouvent représentés. — C'est au texte des *Ragionamenti* et non aux inscriptions qu'il y a lieu de s'en rapporter. — Un portrait sur porphyre.



ORSQUE nous avons voulu faire graver le portrait de Cellini, qui devait nécessairement être placé au frontispice de cette Étude, le désir de ne nous appuyer que sur un document présentant de sérieuses garanties d'authenticité nous a mis dans un singulier embarras. La célèbre salle des *Uffizi*, qui renferme tant de portraits d'artistes de tous pays et surtout des Écoles italiennes, ne possède pas celui de Benvenuto.

Quant aux nombreux portraits gravés, ils sont faits pour dérouter d'abord par leur diversité. Où donc les auteurs de ces planches ont-ils été prendre leurs modèles? Sur quels renseignements ont-ils produit leur travail? Un examen plus attentif fait bientôt reconnaître que ces reproductions, qui pour la plupart se sont plus ou moins heureusement inspirées les unes des autres, peuvent se diviser en deux séries. Elles procèdent effectivement de deux types très-différents l'un de l'autre, mais de deux types seulement.

L'un, au front haut, toujours recouvert du même vaste chapeau, a le regard fier et dédaigneux, le nez effilé, légèrement busqué, la barbe longue et soyeuse.

L'autre a le regard dur, le nez droit, la barbe un peu moins longue et plus rude. La chevelure est rétive, et une touffe épaisse (détail caractéristique qui se retrouve sur tous les portraits de cette série) forme une large mèche repliée sur le milieu du front.

De ces deux types contraires, quel est celui qui reproduit vraiment les traits de l'artiste? Une peinture murale contemporaine existe; elle doit nous guider dans cette recherche. Vasari, dans une des salles du Palais Vieux, a représenté Cosme entouré des architectes, ingénieurs et sculpteurs qu'il a employés; et le peintre historien, prenant ensuite la plume pour décrire son œuvre, affirme que Cellini est au nombre des artistes qui y figurent. Il semblerait donc bien facile d'arriver tout de suite au portrait authentique. Rien ne serait plus simple si en même temps une difficulté assez singulière ne se présentait : des inscriptions ont été placées sous quelques-uns des personnages pour les désigner, et ces inscriptions, sur plusieurs points, sont en désaccord complet avec la description de Vasari.

Si les inscriptions ont raison, Vasari a fort mal décrit sa fresque; si Vasari ne s'est pas trompé, ce sont les inscriptions qui sont fautives.

Dans le désir d'arriver à résoudre ce problème, notre premièr soin fut d'obtenir une reproduction de la fresque du Palazzo Vecchio. Elle se trouve dans une des salles

affectées aujourd'hui aux services de la municipalité. Le syndic de Florence, prince Tommaso Corsini, nous ayant, avec beaucoup de bonne grâce, accordé les autorisations nécessaires, les habiles photographes MM. Alinari se mirent aussitôt à la besogne. L'opération était malaisée : la pièce est longue et obscure, et son unique fenêtre n'éclaire pas la peinture, qui se trouve à l'autre extrémité, et tout en haut, dans la partie cintrée de la voûte. Néanmoins, de ce document qui n'avait jamais été reproduit dans son ensemble, un cliché satisfaisant fut obtenu, non sans peine, et c'est ainsi que nous avons pu en donner une sorte de fac-simile par le procédé d'héliogravure de M. Dujardin, procédé qui rend aujourd'hui tant et de si bons services aux études artistiques.

Sur les onze personnages que reproduit le *tondo,* quatre sont reconnaissables du premier coup d'œil : d'abord, le duc Cosme au milieu de la composition; ensuite, à sa droite, l'architecte Tasso, tenant un modèle de loggia; à sa gauche, le sculpteur-architecte Tribolo, ayant à la main celui d'une fontaine; enfin, dans le fond, derrière le duc, Baccio Bandinelli, coiffé d'un vaste chapeau, portant une longue barbe, et sur les traits bien connus duquel on ne peut se tromper. C'est celui des deux vieillards dont le profil est tourné à droite. Les inscriptions placées auprès de ces personnages sont exactes et d'accord avec le texte de Vasari. Mais nous allons voir comment les autres le contredisent, et pour cela nous devons rapprocher de la fresque le texte même des *Ragionamenti* (1).

Dans ces *raisonnements* ou dialogues, Vasari suppose qu'il conduit au Palais-Vieux le fils aîné de Cosme, Francesco de Médicis, et que, conversant avec ce prince, il lui explique les sujets de toute la série des peintures dont il a couvert les murs de cet édifice (2). Il commence par les salles supérieures, où sont représentés les éléments, puis la généalogie et l'histoire des dieux. Il passe ensuite dans les pièces du premier étage qui entourent la grande salle. Chacune de celles-ci est dédiée à l'un des membres les plus célèbres de la famille des Médicis, et l'histoire de cette illustre maison y est représentée depuis Cosme, Père de la patrie, Laurent le Magnifique, Léon X, Clément VII, le duc Alexandre, Jean des Bandes noires, jusqu'à Cosme, premier grand-duc. Les peintures donnent les portraits non-seulement de ces princes, mais encore des hommes célèbres dans le gouvernement, dans les armes, les arts et les lettres, dont, pour leur gloire, ils surent s'entourer.

Les *Ragionamenti* de Vasari sont donc, sous forme de dialogue, une sorte de dissertation descriptive, ayant pour but de faire apprécier l'harmonie qui, dans la pensée de

(1) *Ragionamenti del signor cavaliere Giorgio Vasari, pittore e architetto Aretino, sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo di Loro Altezze Serenissime, con lo illustrissimo ed eccellentiss. signore D. Francesco Medici, allora principe di Firenze.* — La publication de cet ouvrage n'a été faite qu'après la mort de Vasari, par son neveu Giorgio Vasari le Jeune, en 1588, en même temps que celle de la description des peintures de la coupole de Santa Maria del Fiore. Une seconde édition en a paru en 1762 à Arezzo.

(2) Ces peintures ne sont pas des fresques dans le sens strict du mot, puisqu'elles ont été exécutées à l'huile. Voici, en effet, ce que dit à ce sujet Vasari dans son *Introduction à la peinture :* « L'expérience de beaucoup d'années m'ayant enseigné comment on peut travailler à l'huile sur le mur, j'ai employé en dernier lieu, dans la décoration des salles, chambres et autres pièces du palais du duc Cosme, le procédé dont je m'étais déjà servi nombre de fois auparavant. » — Voir au tome Ier, p. 187 et 188, de l'édition de M. G. MILANESI, les indications que donne Vasari sur les couches successives d'enduits dont il recouvrait le mur avant de peindre.

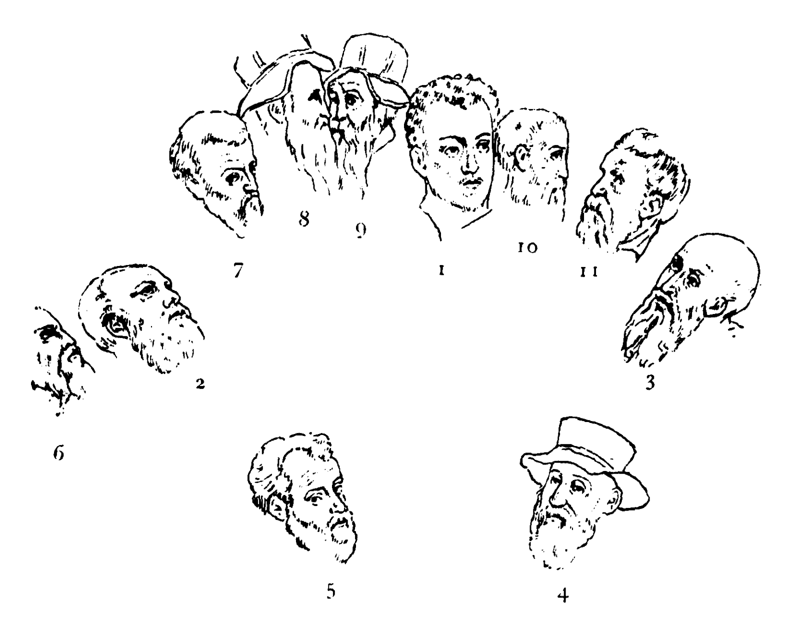
l'artiste, avait présidé à cette grande série de compositions. Ces dialogues sont divisés en deux journées, et dans la seconde journée, au sixième raisonnement, on trouve l'explication de la fresque reproduite ici. De la conversation entre le grand-duc Francesco et Vasari, nous traduisons le fragment suivant, qui se rapporte à notre sujet :

« Le Prince. — Dites-moi un peu, Giorgio, cette salle n'est-elle pas la dernière ?

« Giorgio. — Oui, Monseigneur.

« Le Prince. — A qui l'avez-vous dédiée ?

« Giorgio. — Je l'ai consacrée aux grandes actions du très-illustre et très-excellent seigneur votre père, et il m'a paru que cette place lui convenait le mieux, puisqu'il est le prince, le héros le plus moderne de votre maison. En outre, c'est lui qui a fait restaurer ces appartements... (1).



INTERPRÉTATION DE LA FRESQUE D'APRÈS LA DESCRIPTION DE VASARI.

1. Le duc Cosme. — 2. Le Tasso. — 3. Le Tribolo. — 4. Nanni Unghero. — 5. Le San Marino. — 6. Bartolomeo Ammanato. — 7. Vasari. — 8. Baccio Bandinelli. — 9. ...... — 10. Francesco di ser Jacopo. — 11. Benvenuto Cellini.

« Le Prince. — Venons à l'explication de ce dernier médaillon, où l'on voit le duc assis au milieu de tant d'architectes et d'ingénieurs, peints au naturel, avec les modèles de tant de fortifications.

« Giorgio. — Ceux-ci sont les architectes dont Son Excellence s'est servie; ils ont à la main les modèles des constructions qu'Elle a fait faire. Celui qui tient des modèles de fontaines est le Tribolo, et ce sont les fontaines exécutées à la villa de Castello. Le Tasso est celui qui a le modèle de la loggia du Marché-Neuf, avec Nanni Unghero et le San Marino.

« Le Prince. — Quant à cet autre qui est après, il n'est pas besoin que vous le désigniez, parce que je reconnais que c'est vous, en compagnie de Bartolomeo Ammanati, sculpteur, et de Baccio Bandinelli. Mais ces deux qui discutent entre eux, qui sont-ils ?

« Giorgio. — C'est Benvenuto Cellini qui discute avec Francesco di ser Jacopo, provéditeur général de ces constructions. »

La description désigne donc neuf personnages comme entourant le duc Cosme ; la

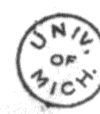
(1) Vasari fait alors la description des peintures qui ornent cette salle. Nous la laissons en grande partie de côté pour arriver tout de suite à la fresque qui nous intéresse.



Héliogr. Dujardin. Imp. Eudes.

FRESQUE DE VASARI
(Palazzo Vecchio à Florence.)

E. PLON & Cie Edit. PLANCHE VIII.



fresque en montre jusqu'à dix. Vasari a négligé d'en nommer un, circonstance qui ne peut nous arrêter, car on doit penser qu'en un temps où l'on ne se piquait nullement d'une si rigoureuse exactitude, l'auteur des *Ragionamenti,* peintre fécond, écrivain rapide, ne s'attardait pas à contrôler minutieusement le détail. En quelques années, il avait brossé avec ardeur et d'une main facile toute cette série de vastes compositions; en quelques semaines, il la décrivait ensuite au courant de la plume. Néanmoins, sa description est suffisamment exacte pour permettre de reconnaître chacun des personnages, si on laisse de côté pour un moment cette contradiction embarrassante dés inscriptions. Les quatre personnages connus et indiscutables nous seront autant de points de repère pour découvrir les autres.

D'un côté, le Tasso tient son modèle de la loggia du Marché-Neuf, « *con Nanni Unghero e il San Marino* », dit le texte italien. Nous avons donc à chercher non loin de lui ces deux personnages. A quoi les reconnaîtrons-nous?

Nanni Unghero ou del Ungaro, d'abord menuisier et sculpteur en bois (1), fut ensuite architecte militaire et ingénieur (2). Le San Marino, également architecte et ingénieur militaire, fut chargé par le duc Cosme de la construction d'un grand nombre de forteresses et de divers travaux de défense.

Or, précisément au premier plan, non loin de Tasso, l'on voit un groupe de deux individus dont l'un présente un plan qu'il tient des deux mains. C'est évidemment ce groupe qui a frappé le regard de Francesco de Médicis lorsqu'il demande des explications à son guide sur cette peinture où sont représentés des ingénieurs portant des modèles de fortifications. D'après l'âge respectif des deux hommes, on doit reconnaître San Marino dans celui qui tient le plan, tandis que Nanni Unghero devrait être l'homme plus mûr dont la tête est couverte d'un chapeau à larges bords.

Continuant à suivre la description de Vasari, nous chercherons *auprès,* ou plutôt *après, derrière* Tasso (le texte italien dit *appresso,* qui peut s'entendre aussi de cette manière), nous chercherons, disons-nous, un groupe de trois figures : Vasari, Baccio Bandinelli et l'Ammanato. Baccio Bandinelli est connu et ne présente aucune difficulté. Nous l'avons déjà désigné dans la personne de ce vieillard au nez allongé, quoique d'un profil effacé, au front haut, à la longue barbe, dont la tête est tournée à droite, et qu'on voit au sommet de la composition, entre Cosme et Tasso. Vasari a donné exactement les mêmes traits au sculpteur dans l'édition de 1568 de ses *Vies des Peintres,* qui contient une série de gravures sur bois. La même édition renferme également le portrait de Vasari. Si, comparant les deux documents, on regarde avec attention le personnage de la fresque qui s'approche avec empressement, portant sur l'épaule un lourd fardeau de cartons, on reconnaîtra en lui les mêmes traits caractéristiques que dans la tête plus âgée du dessin sur bois de l'édition de 1568 : la conformation du front, la manière dont sont plantés les cheveux, le regard perçant, la forme du nez, fin et busqué, la coupe de la barbe, tout s'y retrouve.

Pour l'Ammanato, comme il avait précisément le même âge que Vasari, tous deux étant nés en 1512 (3), et qu'ils étaient de vingt-cinq ans plus jeunes que Bandinelli, on

(1) Voir VASARI, *Vie de Tribolo.* — (2) et (3) ZANI, *Enciclopedia.* Florence.

ne peut pas aller le chercher dans ce vieillard qui se tient auprès du Baccio, tandis que ce doit être au contraire l'homme beaucoup plus jeune qui est placé le plus près du Tasso.

« Et ces deux autres qui discutent ensemble, qui sont-ils? » demande le prince. — « C'est Benvenuto Cellini qui discute avec Francesco di ser Jacopo », répond Vasari.

En effet, entre Cosme et le Tribolo, deux hommes paraissent discuter. Comment reconnaître lequel des deux est Cellini? Leur âge nous renseignera. Nous savons que tout jeune encore, et pour échapper à ce qu'il appelle « son maudit flûtier », Benvenuto s'était un beau soir enfui de Florence. Son compagnon d'escapade, le jeune Tasso, était précisément du même âge que lui : « *di mia età appunto* », disent les Mémoires. Or, sur la fresque il n'y a aucun doute à l'égard du Tasso; lui seul peut tenir le modèle de la loggia du Marché-Neuf, et celui des deux discuteurs qui paraît être de l'âge de Tasso est l'homme à la rude chevelure dont le profil est tourné à gauche. Ce personnage est donc bien Cellini.

Sans se préoccuper autant d'avoir à le démontrer, d'autres, avant nous, avaient sans doute compris la chose ainsi. Mais Francesco Tassi l'entendit tout autrement. Dans sa préface à l'édition des Mémoires qu'il publia en 1829, il fait remarquer qu'on était jusqu'alors incertain si le véritable portrait de Cellini était celui qu'en avait donné la *Série des hommes illustres de Toscane,* ou l'un des personnages de la fresque de Vasari, sur lequel, suivant lui, on s'était d'ailleurs trompé. A son avis, le doute cessait par la découverte qu'on avait faite des inscriptions que porte cette fresque. La conclusion de Tassi est qu'il faut désormais abandonner comme inexacte la description de Vasari et s'en rapporter aux inscriptions.

Avant d'avoir lu la préface de Tassi, en étudiant de près la fresque, juché sur une haute échelle, nous avions nous-même remarqué à notre tour et relevé ces inscriptions. Raphaël Morghen, dans un semblable examen, avait précédé Tassi, comme on en a la preuve par une gravure dont un exemplaire se trouve au Cabinet des Estampes à Paris et un autre au British Museum. Cette planche est signée à gauche : *Giorgio Vasari dip.,* et à droite : *Raff° Morghen inc.* 1822.

Disons donc quelles sont ces inscriptions qui ont décidé Raphaël Morghen et Francesco Tassi en faveur du type qu'ils ont adopté; nous chercherons ensuite à nous rendre compte de leur valeur.

Outre les quatre figures sur lesquelles il ne saurait y avoir de discussion : le duc, Tribolo, Tasso et Bandinelli, quatre autres personnages se trouvent désignés par elles : Nanni Unghero, Benvenuto Cellini, San Marino, Ammanato. Trois enfin restent sans indications.

Nanni Unghero est placé là où nous estimons, selon la description de Vasari, qu'il faut reconnaître Ammanato; San Marino, où nous supposons Francesco di ser Jacopo; Ammanato, là où nous sommes persuadé que doit être vu Cellini; enfin, les mots BENVENVT. SCV. (*Benvenuto, sculpteur*) sont écrits sur l'épaule du vieillard à longue barbe qui se trouve nez à nez avec Bandinelli, et qui, selon nous, est ce onzième personnage que les *Ragionamenti* ont oublié de nommer.

Quant à ceux que nous croyons être Vasari, San Marino et Nanni Unghero, ils ne portent aucune inscription.

Examinons de près le système qui consisterait à n'interpréter la fresque que par ces inscriptions. Il donnerait comme étant Nanni Unghero cet homme jeune qui se trouve le plus proche de Tasso. Or, on sait que Nanni était déjà un sculpteur en bois, accablé de grands travaux, lorsqu'il reçut comme apprenti Tribolo encore enfant. Que l'on regarde sur la fresque la figure de Tribolo : est-il admissible que Vasari, qui les connaissait l'un et l'autre, ait, contrairement à toute raison, représenté dans une même composition le maître de beaucoup plus jeune que l'élève ? Il est de toute évidence que l'inscription se trompe sur ce premier point. Et elle n'est pas plus heureuse, il nous semble, en ce qui concerne Cellini. Le vieillard à longue barbe qu'elle désigne comme étant Benvenuto, porte hardiment quinze ans de plus que Tasso, alors qu'on sait que les deux amis avaient justement le même âge ; et ce vieillard paraît contemporain de Bandinelli, tandis que le Baccio avait treize ans de plus que son ennemi. Ces deux contradictions, touchant le point qui nous occupe, ne nous semblent pas moins évidentes que la première.

Qui donc a placé là ces inscriptions ? Ce ne peut être Vasari ; nous soupçonnons la main de quelque restaurateur de la fresque. Deux fois contraires à toute vraisemblance, elles n'ont plus à nos yeux aucune autorité pour contre-balancer le témoignage de Vasari ; et nous concluons, contrairement à l'opinion de Tassi, à n'en tenir aucun compte, pour nous en rapporter aux indications claires et précises fournies par les *Ragionamenti*.

Il n'y avait d'ailleurs, ce nous semble, aucune bonne raison pour les rejeter. Vasari était à Florence, et avait par conséquent à sa portée la série de ces fresques lorsqu'il prit la plume pour les expliquer. Il avait donc, pour ainsi dire, son œuvre sous les yeux. Pourquoi, plutôt qu'un autre, se serait-il trompé ?

Lorsqu'il dit qu'il a représenté Cellini discutant avec Francesco di ser Jacopo, il ne dit pas avec Bandinelli. Sans doute il était bien au courant des terribles démêlés des deux sculpteurs, puisqu'il les a racontés, mais il devait connaître aussi ceux de Benvenuto avec le surintendant des travaux de Cosme. Ces discussions, on en a la trace dans les documents manuscrits laissés par l'artiste ; à plusieurs reprises, on y retrouve le nom de Francesco di ser Jacopo ; une fois entre autres, Cellini exprime le vœu de ne pas avoir affaire à lui, dans un mémoire en date du 16 décembre 1549, adressé à Francesco Ricci, majordome de Cosme, et relatif au compte des dépenses du *Persée* : « *E se egli è possibile, non dispiacendo a Sua Eccellenza, non mi dia in mano a Francesco di ser Jacopo.* » Il n'y avait donc pas hasard, mais bien malice préméditée de la part du peintre à les mettre en présence et à les faire discuter ; aussi ne nous paraît-il pas possible de faire bon marché de son dire sur ce point, et cette considération pourrait être à elle seule déterminante.

Les autres circonstances biographiques confirment d'ailleurs la concordance entre la fresque et la description des *Ragionamenti*.

Vasari, en raison de son extrême facilité et de son activité incessante, était chargé partout d'un nombre prodigieux de travaux, aussi bien à Rome, à Bologne qu'à Flo-

rence. Il raconte qu'après un assez long séjour à Rome, où il avait été occupé par Jules III et par Bindo Altoviti, et après avoir achevé quelques peintures à Arezzo, il rentra en 1555 à Florence, où il trouva Tasso, sculpteur en bois et architecte du prince, occupé à certaines restaurations du Palais. Les salles de ce vieux monument étaient basses et incommodes. Vasari en fit l'observation à Cosme, qui prit le parti de les faire surélever. Dès que Tasso eut terminé les boiseries de l'étage supérieur, le peintre, avec quelques collaborateurs, y exécuta les fresques représentant la généalogie des dieux. Tasso, qui pendant ce temps s'était remis à l'œuvre et aménageait à leur tour les chambres du premier étage, mourut la même année, laissant son travail assez avancé pour que Vasari pût entreprendre la série des peintures qui les décorent. Or, la mort de Tasso étant arrivée en 1555, et Vasari, d'après son récit, s'étant consacré immédiatement à ce nouveau labeur, on peut placer aux environs de l'année 1556 l'époque où il travaillait aux compositions qu'il peignit sur les murs de ces salles (1).

Dans cette hypothèse, Cosme, né en 1519, avait alors trente-sept ans. Vasari l'a quelque peu rajeuni, comme en usent souvent les peintres à l'égard des princes et des héros, quand ils les placent dans ces tableaux d'apothéose. Il lui a donné cette barbe naissante que l'on remarque sur le buste de Cellini exécuté quelques années auparavant. Un portrait du Bronzino, conservé dans la galerie de Dresde, montre Cosme un peu plus âgé, avec une barbe beaucoup plus fournie.

Quant aux autres personnages de la fresque, « *ritratti al naturale* », selon l'expression des *Ragionamenti*, le peintre leur a donné leur âge réel ou du moins celui qu'ils paraissaient avoir. Quelques-uns étaient morts et avaient dû être peints de souvenir, tels qu'ils étaient aux derniers temps de leur vie.

Trois d'entre eux étaient nés en 1500 : Tribolo, Tasso et Cellini. Tribolo était mort en 1550, Tasso en 1555; Cellini seul vivait encore en 1556; il avait cinquante-six ans. La tête que nous avons désignée, en nous conformant à l'assertion de Vasari, comme étant celle du sculpteur, représente bien un homme dans la force de l'âge, endurci par les luttes de la vie, et auquel les tracas n'ont encore rien enlevé de sa vigueur.

Tasso paraît un peu plus jeune; il était mort l'année précédente, âgé de cinquante-cinq ans. D'un caractère gai, d'une humeur aimable et séduisante, il menait une vie heureuse, et avait dû garder la jeunesse du corps comme celle de l'esprit. Benvenuto raconte qu'aux jours où il avait le plus de raisons de mécontentement ou de chagrin, s'il allait voir Tasso, la belle humeur de son ami était si communicative qu'il lui fallait, bon gré mal gré, se mettre aussi en gaieté. Giovan Battista del Tasso était né à Florence. D'abord sculpteur en bois, et le premier dans son art, au dire de Cellini, devenu ensuite architecte du palais ducal, il savait se concilier la bienveillance et la faveur des grands. Sa liaison d'amitié avec le majordome Pier Francesco Ricci, qui par ses fonctions avait main sur les artistes, peintres, sculpteurs et architectes, lui donnait beaucoup d'influence. Au temps où Tribolo chevauchait par la région, fort occupé à relever

(1) Les travaux de la grande salle, au dire de Vasari, ne furent entrepris que plus tard. Les fresques dont sont couverts ses murs immenses nécessitaient un travail considérable. Le peintre assure qu'elles ne furent achevées que peu de temps avant le mariage de Francesco et de Jeanne d'Autriche (1565).

les digues et à rétablir les ponts rompus par les crues des rivières, Tasso fut chargé de construire la loggia du Marché-Neuf. Les fondations de cet édifice furent jetées en 1547, et l'œuvre fut achevée en 1551 (1).

Si Tasso paraît un peu plus jeune que Cellini, par contre, les traits de Tribolo auraient fait supposer un homme de quelques années plus vieux, et cependant il n'avait que cinquante ans quand il mourut; mais en relisant la vie de cet artiste, on ne s'étonnera pas de ses traits fatigués, et l'on verra qu'en raison de son état maladif, il avait dû, à l'inverse de Tasso, vieillir longtemps avant l'âge.

Niccolò de' Pericoli avait été surnommé Tribolo par ses camarades d'école, à cause de son humeur tourmentée. Mis tout jeune en apprentissage chez le sculpteur en bois Nanni Unghero, il ne put supporter les fatigues du travail assidu auquel le soumettait son maître, et il entra dans l'atelier du Sansovino. Vasari revient à plusieurs reprises sur sa faible complexion. « *Debolezza del corpo* », « *debole complessione* », sont les expressions dont il se sert souvent à son sujet. Benvenuto, lors d'un voyage qu'il fit avec lui à Venise, le représente même comme pusillanime. C'étaient là, en effet, deux compagnons mal appareillés que ces deux artistes; les bravades et les intempérances de l'un troublaient singulièrement l'humeur pacifique de l'autre, qui lui disait au retour : « Tout le temps que j'ai été avec vous, j'ai souffert comme si mes entrailles eussent été dans la poêle. »

L'âme peu faite pour les épreuves de la vie, Tribolo était toujours disposé à désespérer de son sort. Après la mort de Clément VII, après celle d'Alexandre de Médicis, Vasari dut le réconforter, dans l'accablement où le plongea la perte successive de ces deux protecteurs. L'insuccès des travaux qu'il avait exécutés comme ingénieur de Cosme pour endiguer les fleuves et rivières de Toscane, fut pour lui une nouvelle cause de désespoir. Au dire de Vasari, qui le blâme à ce sujet malgré l'affection qu'il lui portait, Tribolo n'aurait pas dû quitter la sculpture, où il excellait, pour un art qu'il ignorait totalement.

Quoi qu'il en soit, Tribolo, atterré par les ravages des nouveaux débordements, auxquels il n'avait pas réussi à mettre obstacle, fut pris de la fièvre et mourut en 1550, après avoir fait son testament « *corpore languens et in lecto jacens* ».

La fresque représente bien cet homme doux et débile pour lequel Vasari montra toujours un vif attachement. L'édition de 1568 des *Vies des peintres* (2) renferme un dessin sur bois qui concorde parfaitement avec le type du « *tondo* », et qui montre que Tribolo avait laissé à son ami le souvenir d'un homme plus avancé en âge qu'il ne l'était réellement (3).

---

(1) Voir Vasari, édition de M. G. Milanesi, t. III, *Commentaires à la vie de Benedetto da Majano;* et t. VI, *Biographie de Tribolo.*

(2) Voir au tome III de cette édition, p. 394.

(3) Par une erreur que M. Gaetano Milanesi a relevée, Vasari, ayant fait naître Tribolo en 1500 et mourir en 1550, ce qui est exact, lui donne ensuite soixante ans. Les registres de baptême de Santa Maria del Fiore indiquent sa naissance en 1500, et c'est bien le 5 septembre 1550 qu'il mourut. Son testament est daté du 28 août précédent. Cette erreur de Vasari indique, elle aussi, que Tribolo avait laissé le souvenir d'un homme plus âgé qu'il ne l'était en réalité.

Les dessins que, dans cette même édition, Vasari donne aussi de lui-même et de Baccio Bandinelli sont également en complète concordance, ainsi que nous l'avons fait remarquer plus haut, avec les deux personnages que nous avons désignés dans la fresque derrière Tasso, conformément au texte des *Ragionamenti*. Baccio Bandinelli (1), né en 1487, était en 1556 un vieillard de soixante-neuf ans. Il mourut en 1559.

Vasari, né en 1512, n'avait encore que quarante-quatre ans, et c'est bien l'âge qu'il s'est donné dans la fresque. Le dessin de l'édition de 1568 le montre naturellement beaucoup plus avancé dans la vie.

Le Vasari de la fresque est chargé d'une liasse de cartons, de dessins ou de manuscrits. Sont-ce les cartons du Palais-Vieux, ou les manuscrits de ses *Vies des peintres?* Nous sommes porté à croire qu'il a voulu indiquer à la fois les unes et les autres de ses œuvres, de même que dans les deux épîtres dédicatoires précédant les éditions de 1550 et de 1568, il dédie et offre au duc Cosme tout le produit de ses peines (2).

On remarque en effet sur ces cartons une inscription, celle-ci du seizième siècle, fort différente des autres, et qui a dû être tracée par le peintre lui-même. Malgré les dégradations du temps, on peut lire encore : « ꝹAVIT. D. » Or, dans les inscriptions du seizième siècle on rencontre souvent ce signe Ꝺ, signifiant *condon*. On peut donc lire *Condonavit Duci*, bien que les lettres qui suivent le second D soient effacées. Ce qui signifierait que Vasari a offert son œuvre au duc, et cela concorderait avec le texte de ses deux dédicaces.

Quant à l'Ammanato, Vasari n'en a pas donné de gravure sur bois. Nous ne pouvons donc établir de comparaison. Mais son âge, rapproché de l'indication des *Ragionamenti*, nous a permis de le placer dans la fresque à côté de Tasso. Né en 1512, mort en 1592 (3), il avait en 1556 quarante-quatre ans comme Vasari, ce qui n'est pas contredit par les traits de la figure qui doit le représenter.

Giovanbattista Bellici (4), dit le San Marino, du nom de sa patrie, né en 1506, mourut n'ayant encore que quarante-huit ans, c'est-à-dire deux années avant la date à laquelle Vasari commença la série des fresques consacrées aux Médicis. C'est donc aussi

---

(1) Voir dans Vasari, édition de 1568, le portrait de Baccio Bandinelli (t. III, p. 423) et celui de Giorgio Vasari (frontispice du tome Ier et biographie de Vasari, à la fin du tome III). — Les *Serie di Ritratti d' Uomini illustri Toscani,* au tome III, donnent un portrait du Baccio, d'après un panneau en possession du duc D. F. Strozzi. Quoique la figure soit vue de face, on y reconnaît parfaitement celle de la fresque et du dessin de Vasari.

(2) « Ora, con quello animo che io tengo d'onorarla e di servirla sempre, dedicandole questa mia rozza fatica, come ogni altra mia cosa e me medesimo l'ho dedicato, etc. » (Édit. de 1550.) — « Accetti dunque Vostra Eccellenza Illustrissima questo mio, anzi pur suo, libro delle *Vite degli artefici del disegno*, etc. » (Édit. de 1568.)

(3) Zani, *Enciclopedia metodica*. — Une crue de l'Arno ayant renversé le pont de Santa Trinità de Florence, Cosme chargea l'Ammanato de le reconstruire, et cette œuvre, non moins remarquable par l'élégante simplicité de ses lignes que par sa solidité, est le meilleur titre de gloire du sculpteur-architecte. Ammanato avait épousé la célèbre Laura Battiferi, surnommée par Annibal Caro *la Nouvelle Sapho,* et par Bernardo Tasso, *l' Orgueil d' Urbin*.

(4) Zani fait remarquer qu'on ne doit pas l'appeler Beluci, ni Belluzzi. Malgré l'explication généralement donnée de son surnom, il le fait naître à Rome.

de souvenir qu'il a été peint ici, de même que Tribolo et Tasso; et comme nous l'avons dit plus haut, il ne nous paraît pas douteux que c'est bien lui que Vasari a voulu représenter un plan dans les mains. Le San Marino ne songea que fort tard à se consacrer à l'architecture. Ayant épousé en secondes noces une des filles de Girolamo Genga (1), lorsqu'il avait déjà trente-cinq ans, il aida son beau-père dans ses travaux et révéla de remarquables aptitudes pour cet art. En 1543, il entra comme architecte militaire et ingénieur au service de Cosme, qui l'employa aux travaux de défense de Florence, à l'achèvement de la citadelle de Pistoia, aux remparts de la ville de Pise, à la forteresse de San Miniato et à celle de Portoferrajo dans l'île d'Elbe (2). En 1554, on le retrouve ingénieur-capitaine au service du marquis de Marignan, dans la guerre de Sienne. La même année, à la forteresse d'Aiuola, il est atteint d'un coup d'arquebuse et meurt de cette blessure.

Nanni Unghero (3), cet autre architecte militaire que Vasari, ainsi qu'il l'indique dans ses dialogues, a placé dans sa fresque à côté du San Marino, était un homme plus avancé en âge. Zani, ordinairement si bien informé, ignore la date de sa naissance et celle de sa mort, mais il dit qu'il vivait en 1460, qu'il travaillait en 1515 (4), et qu'il fut un très-habile ingénieur-architecte de Florence. Dans ses notes à la nouvelle édition de Vasari, M. G. Milanesi ne le fait naître que vers 1490, et il indique le 31 mai de l'année 1546 comme date de sa mort. Cet artiste fut d'abord, comme nous l'avons dit, sculpteur en bois, et il avait de grands travaux à exécuter, notamment pour la villa de Zanobi Bartolini, à Rovezzano, hors de la porte Alla Croce, et pour le palais Bartolini, en construction sur la place de la Sainte-Trinité (5), lorsque le jeune Tribolo entra dans son atelier. Il semble donc que ce devait être un homme de plus de vingt-cinq ans lorsqu'il prit cet élève. Il fut employé en 1533 à Pise pour réparer les dégâts de l'Arno, ensuite à l'une des forteresses de Florence, à celles de Pistoia, d'Arezzo, etc. Si l'on s'en rapporte à Zani, il serait mort vers l'âge de quatre-vingt-six ans. D'après M. Milanesi, il n'aurait vécu que cinquante-six ans environ. La fresque paraît donner raison à M. Milanesi, en nous montrant un homme de cinquante-cinq à soixante ans (6).

L'ensemble de ces indications biographiques, groupées ici à dessein, fait voir que chaque personnage est logiquement à sa place dans la peinture du Palais-Vieux, et conformément à la description qui en est faite aux *Ragionamenti*; et que de plus, quelle que soit la date exacte de l'exécution de la peinture, 1556 ou un peu plus tard, les rapports d'âge entre les diverses figures ont été observés avec quelque soin par le peintre, tandis qu'ils se trouveraient en partie à contre-sens si l'on s'en rapportait aux inscriptions. Nous sommes donc forcé de croire qu'ici Francesco Tassi s'est mis

(1) Voir la vie de cet architecte dans VASARI.

(2) 1548. REUMONT, *Tavole chronologiche.*

(3) Dans la *Vie des peintres,* édition de 1568, Vasari n'a pas donné les portraits du San Marino ni de Nanni Unghero.

(4) « Viveva 1460, operava 1515. »

(5) Voir VASARI, *Vie de Tribolo.*

(6) On trouve quelques lettres de cet artiste au tome III des *Lettere pittoriche.*

sur une fausse piste, lorsqu'il a cru devoir répudier les indications des *Ragionamenti* pour s'en fier à celles des inscriptions. Sans que cela puisse en rien altérer notre reconnaissance pour le consciencieux et savant annotateur, dont les patientes compilations seront toujours précieuses à ceux qui étudieront Benvenuto Cellini et ses contemporains, nous ne croyons pas être téméraire en nous séparant de lui cette fois : *Amicus Plato, sed magis amica veritas.* A notre sens, la figure qu'il a gravée en tête de son édition de la *Vita* de 1829 ne doit pas être le portrait de Cellini. Nous avons dit que Raphaël Morghen avait, avant lui, adopté ce type ; plusieurs autres l'ont copié tour à tour, et c'est en s'inspirant du même modèle que tout récemment encore une jeune et intéressante artiste italienne, mademoiselle Adèle Negrin, de Vicence, exécutait un buste de Cellini qui a figuré avec honneur à l'Exposition nationale des Beaux-Arts à Turin, en 1880 (1).

Par contre, nous remarquerons que Thomas Nugent, dans sa traduction anglaise de la *Vita,* publiée en 1771, a donné un portrait qui, bien que n'étant pas la copie exacte du personnage de la fresque que nous croyons être Cellini, en rappelle du moins le type. L'artiste le déclare d'ailleurs, puisque sa planche est signée, à gauche, *G. Vasari pinxit;* à droite, *J. Collyer sculpsit.* Plus tard, l'estimable sculpteur M. Ulysse Cambi, qui exécuta en 1845 la statue en pied, plus grande que nature, placée dans une des niches de la grande place du palais des Offices, a très-certainement entendu copier la tête de la fresque que, nous fiant à la description de Vasari, nous croyons être celle de Benvenuto.

Palamède Carpani, dans son édition de la *Vita* publiée en 1821 à Milan, avait donné un portrait gravé qui, s'il n'est pas la reproduction de la même figure, s'en rapproche beaucoup. Nous en dirons autant de celui qu'a publié M. Farjasse, en tête de son édition française de 1833. L'un et l'autre d'ailleurs nous paraissent avoir été pris sur la planche qu'on trouve dans le tome I[er] de l'ouvrage intitulé : *Serie di Ritratti d'Uomini illustri Toscani* (2).

Cette planche, œuvre du dix-huitième siècle, avait été gravée, suivant sa légende, d'après une peinture originale sur panneau, en possession de Gio. Franc. Bartolini (3). Qu'est devenue cette peinture ? quel était son caractère d'authenticité ? On l'ignore ; mais il est certain que le type du personnage rappelle, un peu plus jeune, celui de la fresque pour lequel nous tenons. C'est la même construction de tête, la même barbe et la même touffe caractéristique de cheveux repliée sur le front. Cellini a dans la main la médaille d'Alexandre de Médicis.

(1) Nous n'avons trouvé aucun indice qui nous permît de désigner le personnage de la fresque que Vasari a négligé de nommer et dont le portrait a été pris pour celui de Benvenuto. Il nous paraît néanmoins probable que ce n'est pas un artiste, car l'auteur de la *Vie des artistes du dessin* ne l'aurait certes pas oublié. Plus vraisemblablement, pour faire pendant à Francesco di ser Jacopo discutant avec Cellini, Vasari aura placé auprès de Bandinelli quelque autre de ces personnages de la cour auprès desquels le Baccio avait l'art de s'insinuer. Dans ses *Sculpteurs italiens,* M. Charles C. Perkins dit de l'ennemi de Benvenuto : « Rampant devant les gens au pouvoir, tyrannique avec ses inférieurs, il inspira une méfiance et une haine universelles. »

(2) 3 vol. in-folio ; Florence, t. I[er], 1766 ; t. II, 1768 ; t. III, 1770.

(3) La légende porte : *Cavato da un quadro di tavola appo il sig[re] Gio. Fran[co] Bartolini. — Giuseppe Zocchi del[t].; Franc. Allegrini inci.* 1762.

Nous en étions arrivé à ce point de notre recherche iconographique, et à cette conclusion qu'il y avait lieu de se fier à la description de Vasari, lorsqu'une heureuse circonstance nous y a confirmé davantage. M. Eugène Piot a eu l'obligeance de nous communiquer un portrait peint sur porphyre, qui porte au dos, tracée en lettres d'argent, l'inscription suivante : « *Benvenuto Cellini, nato di Giovañi di Andrea e di Maria Lisabetta di Stefano Granacci, il dì d'Ognissanti nel* 1500. »

La tête, de quinze ans au moins plus jeune que celle du discuteur de la fresque, s'y rapporte cependant, si l'on tient compte de la différence d'âge. Ce portrait, de même que le panneau possédé au siècle dernier par Gio. Franc. Bartolini, n'a pas été copié sur la fresque. Voilà donc deux documents indépendants de la peinture de Vasari. Le fait de leur concordance est par conséquent d'autant plus digne d'être noté, et il contribue à confirmer l'exactitude de la description des *Ragionamenti.*

Le portrait sur porphyre appartient à la première moitié du seizième siècle, et il a dû être peint d'après nature (1). Quant à l'inscription, elle nous paraît être ou du seizième siècle ou de la première moitié du dix-septième (2). La personne qui l'a tracée a donc pu connaître Cellini dans les dernières années de sa vie, ou tout au moins elle était bien au courant des circonstances de sa naissance, *le jour de la Toussaint,* des noms de ses parents et même de ses grands parents. Or, en dehors de la famille et des amis les plus intimes, ces détails ne pouvaient être connus que du très-petit nombre des personnes qui avaient eu communication du manuscrit original des Mémoires ou de ses rares copies. Et cette considération nous porte à accorder un crédit d'autant plus sérieux à l'auteur de l'inscription.

Dans l'inventaire dressé par le notaire après le décès du maître, on trouve un article ainsi conçu : « N° 233. *Ritratto di messer Benvenuto, con adornamento di noce* », — « Portrait de messer Benvenuto, avec ornement de noyer », c'est-à-dire, probablement, dans un petit cadre sculpté en bois de noyer. Ce portrait dut naturellement passer de la veuve au fils, qui n'avait qu'un an à la mort de son père. Quand Andrea Simone dicta son testament, en 1646, c'était un homme de soixante-dix-sept ans. Nous avons vu qu'il laissa ses biens à son neveu Jacopo Maccanti, lequel était, par sa mère, petit-fils de Benvenuto. Lorsqu'il disposa de ce précieux souvenir du chef de famille, le fils de Cellini dut être préoccupé de laisser aussi la tradition des ancêtres à cet héritier qui portait un autre nom.

Il n'est donc pas impossible, on le voit, que le portrait mis à notre disposition par l'obligeance de M. Eugène Piot soit précisément le *ritratto* relevé dans l'inventaire du 16 février 1570. En tout cas, la pièce nous a paru d'un tel intérêt pour notre sujet, qu'après avoir fait graver le portrait par l'habile et fidèle burin de M. Le Rat, nous avons cru devoir donner, en outre, un fac-simile de l'inscription qu'on lit au revers du

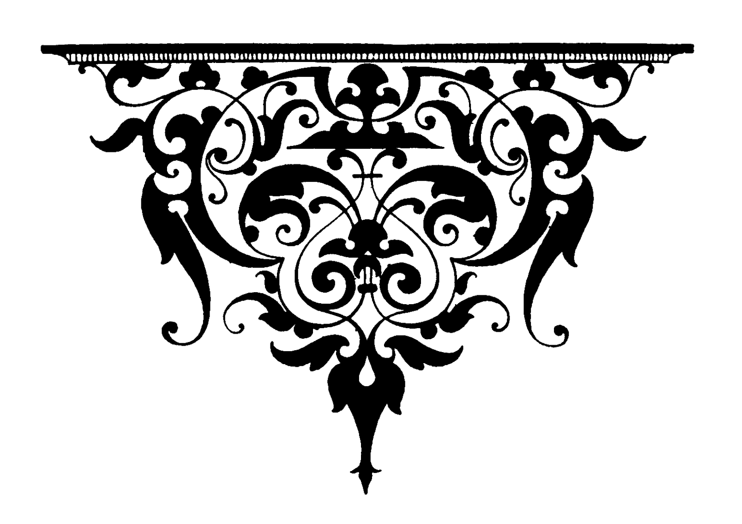
(1) A la galerie Pitti, on trouve plusieurs petits portraits, également peints sur porphyre; ils sont de la même époque, et présentent le même caractère artistique.

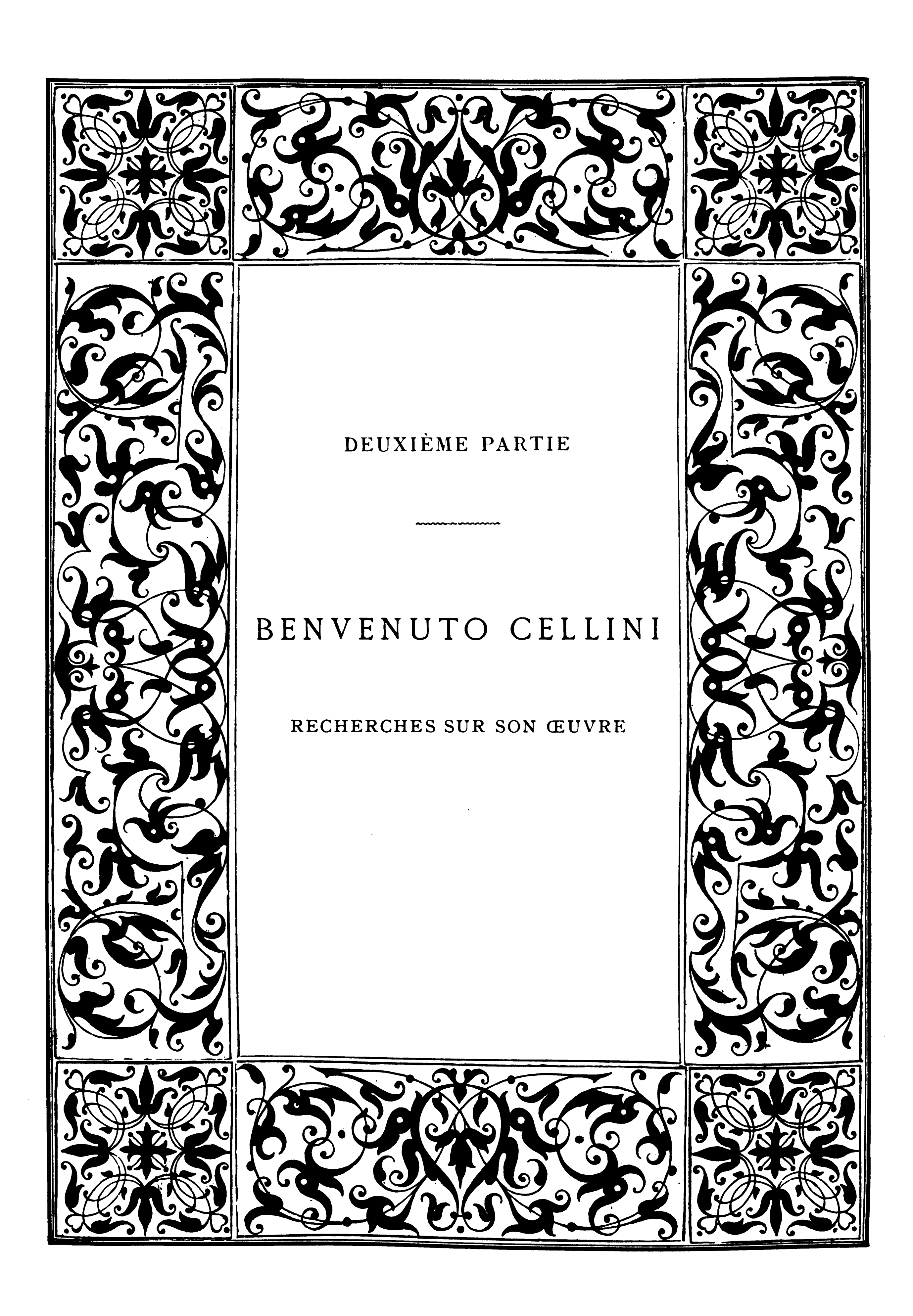
(2) Si l'on consulte les divers livres de modèles d'écriture publiés en Italie dès la première moitié du *Cinquecento :* Lodovico Vicentino, *La Operina,* en 1522; Tagliente, en 1525, et plus tard Palativio et Ugo da Carpi, il ressort que le caractère dit *cancellaresca* a été en usage dans la Péninsule pendant presque tout le seizième siècle.

porphyre, afin de mettre le document complet sous les yeux du lecteur (1); de même que par l'héliogravure, nous présentons une reproduction exacte de la fresque de Vasari, dans laquelle se trouvent les deux figures que d'autres, avant nous, ont successivement copiées.

Tous les éléments d'information se trouvent ainsi réunis; et cette dissertation, un peu longue peut-être, ne sera pas considérée comme inutile, si elle permet de décider, entre les deux types alternativement en faveur, quel est celui qu'on doit désormais considérer comme le véritable portrait de Cellini.

(1) Voir au frontispice du volume ce fac-simile, placé au-dessous du portrait.

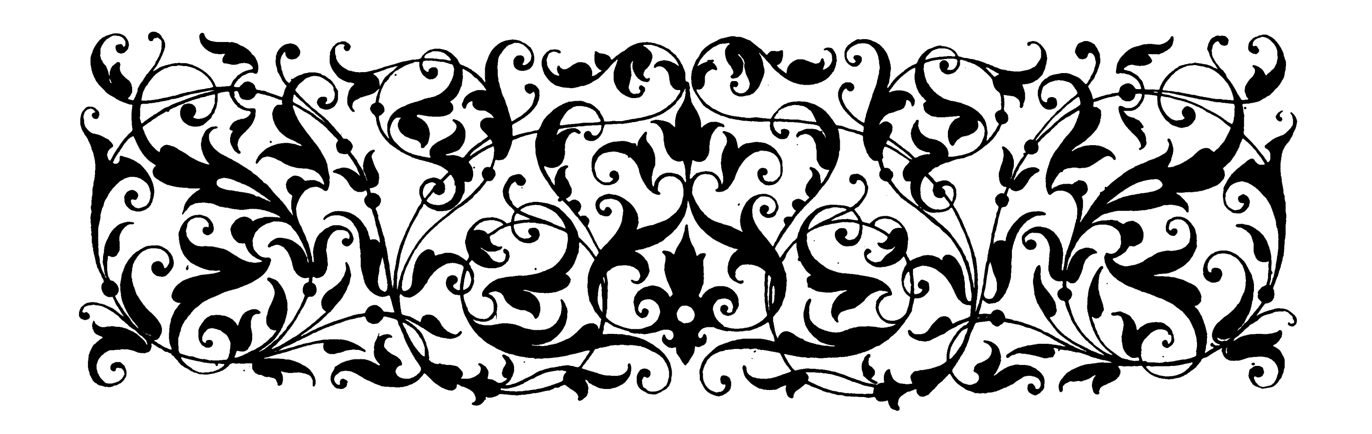




DEUXIÈME PARTIE

BENVENUTO CELLINI

RECHERCHES SUR SON ŒUVRE



CHAPITRE PREMIER

LES BIJOUX ET JOYAUX.

Dès le début de sa vie d'artiste jusqu'à ses dernières années, Cellini s'adonna presque toujours aux ouvrages de joaillerie, comme on en a le témoignage par le texte des Mémoires et par celui des Traités. Ces travaux, auxquels il s'était appliqué d'abord comme apprenti, furent pour lui, dans sa jeunesse, les plus nombreux et les plus lucratifs. Montures de joyaux, ouvrages de filigrane (1), pièces de « *minuteria* » ou de fine bijouterie, ciselés dans l'or le plus fin, il pratiqua successivement toutes ces branches de son art, et il est incontestable que de bonne heure il y acquit une grande réputation. L'accord unanime de ses contemporains semble même établir qu'il y fut un maître hors ligne (2). Et à quelle période de l'histoire de cet art? Au temps où l'on se souvenait encore d'avoir vu un Lorenzo Ghiberti, un Antonio del Pollaiuolo, se livrer à la ciselure; où les nielles de Maso Finiguerra, les montures de bijoux de Michelangiolo di Viviano, les émaux si renommés d'Amerigo, les filigranes de Piero di Nino faisaient l'admiration des connaisseurs; où les premiers praticiens de Rome, après avoir travaillé sur les dessins de Raphaël, avaient encore pour modèles ceux de Michel-Ange, de Jules Romain, de Gian Francesco Penni; où Ambrogio Foppa avait produit ses meilleures pièces; où Giovanni da Castel Bolognese et tant d'autres s'illustraient à leur tour; où Florence, Venise, Naples, Milan, rivalisaient avec Rome dans ces exquises productions, dont nous pouvons encore aujourd'hui nous faire une idée par le petit nombre de celles qui sont parvenues jusqu'à nous.

---

(1) « Di filo se bene io non feci molte opere, io ne feci alcuna del modo più difficile e più bello. » *Trattato dell' Oreficeria.*

(2) Vasari et Benedetto Varchi, notamment, ont ainsi jugé le talent de Benvenuto.

La longue carrière de Cellini permet d'affirmer avec certitude qu'un nombre considérable de bijoux sortirent successivement de ses ateliers. Les uns furent exécutés par lui-même, les autres par ses élèves et ses ouvriers, d'après ses dessins, sous sa direction, et doivent par conséquent être considérés aussi comme faisant partie de son œuvre. S'il n'a pas jugé utile de s'attarder à décrire tant d'objets de ce genre, ni à fournir à leur sujet des indications précises, de loin en loin, pourtant, on rencontre dans ses Mémoires quelques lignes qui en font deviner l'importance et la quantité (1).

Bien que dès son arrivée à Rome il ait tenu à honneur de se consacrer de préférence aux grands ouvrages d'orfévrerie, à la gravure des médailles et des monnaies, on le voit, alors que de nombreuses commandes lui donnent toute satisfaction à cet égard, se livrer encore aux travaux de bijouterie, montant des diamants et des pierreries pour les patriciennes et les grands seigneurs, au point que sa boutique était toujours remplie de joyaux; il le dit, et son assertion à cet égard est confirmée par l'inventaire dressé à l'époque de son incarcération. A Paris, il dut en être de même, bien qu'il n'en parle pas spécialement, préoccupé qu'il est dès lors de ses hautes aspirations vers la statuaire.

Plus tard, à Florence, il regrette quelquefois d'être mal à propos détourné de son *Persée* par la duchesse, qui désire satisfaire quelque fantaisie féminine. Cependant, il ne lui déplaît pas toujours de s'y soumettre. Un jour, après avoir entendu louer hautement ses talents, surtout dans l'art de monter les pierres précieuses, il reçut de cette princesse la commande d'une petite bague. Cosme s'y opposa d'abord : « Il est certain, disait-il, que Benvenuto n'a pas eu son pareil dans cet art; mais aujourd'hui qu'il l'a laissé de côté, il ne convient pas de l'occuper d'un objet de si mince importance. » Néanmoins Cellini pria le duc de lui permettre de rendre ce petit service à la duchesse. Ainsi, tantôt malgré lui, tantôt volontairement, il revenait à ces menus objets de l'élégance et du luxe, auxquels l'or fin, les pierres les plus précieuses, l'éclat des émaux, communiquent, par leur heureuse combinaison, cet attrait si vif pour tout le monde; attrait peut-être plus fascinant encore pour celui-là même qui les voit se créer sous ses doigts et qui les suit avec amour dans les phases successives de son travail. S'il a certainement subi cette séduction en homme amoureux de son art, comme il s'est toujours montré, pourtant Benvenuto, nous l'avons déjà fait remarquer, n'a décrit, dans ses Mémoires et dans ses Traités, que quelques objets de la série des joyaux, ceux-là sans doute qui lui ont paru mériter une mention spéciale en raison de leur valeur exception-

(1) A l'époque d'un séjour à Florence, vers 1522, il écrit : « Quivi io feci molte belle operette, e guadagnai assai. » En 1524, Madonna Porzia, outre la monture d'un lys en diamants, lui confie d'autres travaux de bijouterie : « E mi dette a fare altre opere belle e buone. » La médaille de béret représentant Léda ne fut pas le seul bijou que lui commanda Gabbriello Cesarino, gonfalonier de Rome : « A questo signore io gli feci molte opere. » A Florence, quand il y revint en 1528, il exécuta nombre de petits travaux de joaillier : « Così cominciai a lavorare in Mercato Nuovo, e legavo assai quantità di gioie, e guadagnavo bene. » Puis, quand il quitta cette ville, il chargea un de ses amis de rendre tous les bijoux qui lui avaient été confiés : « Lo pregavo che rendesse le gioie et l'oro al terzo e al quarto, che lui in sur un mio libruccio troverebbe scritto. » Et de retour à Rome, il se mit à travailler à des ouvrages lucratifs, mais qui ne valaient pas la peine d'être décrits : « Opere tutte da guadagnare, e non di nome da descrivere. » Ces quelques citations suffisent pour montrer l'importance de sa production comme joaillier.

nelle : médailles de bérets, fermoirs de ceintures, bouton de pluvial, pendants et anneaux. A la liste de ces pièces, nous ajouterons celles dont nous avons trouvé la trace dans des documents d'une authenticité incontestable.

Fermoir de ceinture d'homme.

Mentionné à la *Vita* (1).

Cellini a dû exécuter un certain nombre de ces objets, alors fort en usage, et qui se prêtaient à la fois aux élégances du luxe et aux goûts artistiques de son temps. Il n'en a cependant décrit que trois, et aucun d'eux ne paraît être venu jusqu'à nous. Le premier, ce fermoir de ceinture d'homme, était un ouvrage d'argent ciselé, orné de feuillages, de masques, et d'un grand nombre de *puttini* en bas-relief; il était, selon la mode d'alors, grand comme la main d'un petit enfant, et fut exécuté en 1518, à Florence, dans la boutique de Francesco Salimbene. Si l'on en croit Cellini, d'autres orféores l'admirèrent au point de dire que celui qui l'avait fait était le plus habile jeune homme qui travaillât dans leur art.

Ceinture de femme.

Mentionnée à la *Vita.*

Les nouvelles mariées florentines portaient en ce temps-là une ceinture appelée *chiavacuore* (2). Celle que décrit Cellini était en argent, large de trois doigts et enrichie d'ornements en demi-relief, au milieu desquels se trouvait une figurine en ronde bosse. Cette pièce fut ciselée à Florence, vers 1521, dans la boutique de l'orféore Francesco Salimbene, et sur la commande d'un personnage nommé Raffaello Lapaccini. L'artiste dit qu'il fut mal payé, mais, en compensation, l'honneur qui lui en revint lui parut utile à ses intérêts.

Monture d'un lys en diamants.

Mentionnée à la *Vita.*

Ce riche joyau, délicatement émaillé, était orné de petites figures d'enfants, de masques et d'animaux. Il fut composé à Rome en 1524, sur la demande de donna Porzia Chigi, femme du riche banquier Agostino Chigi (3).

Anneaux d'acier incrustés d'or.

Mentionnés à la *Vita.*

Vers l'année 1524, on découvrit dans des tombeaux antiques de petites urnes, et

(1) Par ce mot, nous voulons indiquer la *Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo.*
(2) Au sens figuré du mot, cette ceinture devait tenir sous clef le cœur de la jeune mariée.
(3) Voir pages 10, 12 et 95.

dans les cendres qu'elles renfermaient on trouva des anneaux de fer incrustés d'or. Sur chacun de ces anneaux était gravé un coquillage, ce qui donna lieu de supposer que c'étaient des amulettes. « Pour satisfaire aux commandes de plusieurs seigneurs, mes grands amis, dit Benvenuto, je me mis à fabriquer des anneaux de ce genre. Je les faisais en acier très-pur; et quand je les avais gravés et incrustés d'or, ils étaient très-beaux à voir. Une fois, rien que pour la façon de l'un d'eux, je fus payé plus de quarante écus. »

M. Arneth attribue à Cellini un anneau incrusté d'or dont nous parlerons plus loin.

Médaille de béret.

Mentionnée à la *Vita*.

Suivant une mode alors répandue non-seulement en Italie, mais aussi en France, les seigneurs, les magistrats, les dames, les gentilshommes, portaient à leur toque, à leur chaperon, à leur béret, de petites médailles généralement en or, travaillées au repoussé, ciselées, et souvent rehaussées d'émaux. L'un y voulait ses armes, celui-là une devise, la plupart quelque figure emblématique ou de fantaisie. Caradosso excellait dans ce travail, et ses médailles en ce genre étaient très-recherchées. Cellini raconte que, poussé par l'émulation, il en exécuta plusieurs dès 1524, et réussit à rivaliser avantageusement avec l'habile Milanais. Toutefois, de celles qu'il composa, soit alors, soit plus tard, il ne mentionne que quatre pièces. La première, qui lui donna, dit-il, beaucoup de peine, contenait quatre figures; mais il n'en fait connaître ni la composition ni même le sujet. Les gentilshommes qui la lui avaient commandée, sans doute pour un présent, en furent satisfaits, et la lui payèrent généreusement. Les trois autres, dont il parle avec un peu plus de précision, avaient pour sujets : *Léda et le Cygne, Hercule et le Lion de Némée, Atlas portant le monde.*

Léda et le Cygne.

Mentionné à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Cette pièce fut exécutée à Rome vers 1524 pour le gonfalonier de cette ville, Gabriello Cesarino; elle était en or et représentait *Léda et le Cygne.* C'est tout ce qu'en dit l'artiste. A-t-elle disparu, ou bien doit-on la retrouver dans le superbe camée du Cabinet des antiques de Vienne (1)? Question discutable, et qui mérite un examen attentif.

A l'identification des deux pièces on peut objecter que le camée de Vienne ne répond pas avec une absolue précision à ce que Benvenuto dit de son œuvre, puisque le bijou conservé se compose d'une gravure en pierre fine, fixée sur un champ d'or rehaussé d'émaux, tandis que dans la description de Cellini il n'est question ni de pierre gravée ni d'émaux, mais uniquement d'une médaille d'or. Cependant, à propos d'une ceinture de la duchesse Éléonore, nous aurons occasion de remarquer tout à l'heure que Benvenuto n'a pas toujours décrit ses ouvrages d'une façon complète.

(1) *Antiken Cabinette,* salle des Camées.

Voici, d'ailleurs, en quels termes il parle de la médaille de Gabbriello Cesarino : « *A questo signore io gli feci molte opere, una infra le altre notabile : questa fu una medaglia grande d'oro da portare in un cappello ; dentro iscolpito in essa medaglia si era Leda col suo Cigno.* » La médaille de Vienne est en or, et elle est grande aussi pour un bijou destiné à servir d'enseigne de chapeau. Cellini ne dit pas ici, comme souvent ailleurs pour les ouvrages travaillés au repoussé dans le métal, que le groupe de *Léda et le Cygne* fût en relief *(mezzo rilievo)* ou en ronde bosse *(tondo)*; il nous apprend au contraire que « dans cette médaille était Léda sculptée (ou gravée) avec son Cygne ». Le mot *iscolpito* s'applique parfaitement au travail du graveur en pierre dure.

Nous ne voyons donc rien dans la description de Cellini qui ne puisse se rapporter au camée de Vienne, ouvrage auquel peut être appliquée aussi l'épithète *notabile.* Les amis du gonfalonier jugèrent sa médaille « *fatta con gran disciplina* ». Ils en auraient dit autant, à coup sûr, de la pièce de l'*Antiken Cabinette.* Dans cet admirable joyau, si intéressant par lui-même, quel que soit son auteur, nous avons dit déjà que le champ est d'or, que le temple qui forme le fond du tableau est travaillé au repoussé, ainsi que l'Amour, le Cygne, le manteau de Léda et les autres accessoires, et que ses parties sont rehaussées d'émaux, comme l'encadrement, sans que l'or soit pourtant recouvert partout. (Voir Planche XXI, figure 3.)

Quant au torse de Léda, c'est évidemment un fragment de camée antique. La tête a été refaite, et elle a tout le caractère des figures de la Renaissance italienne.

Précisément au temps où il exécutait la médaille de Cesarino, Cellini prenait grand plaisir à chercher des antiques dans la campagne de Rome, qu'il explorait aussi en chasseur. Les paysans lombards qui travaillaient aux vignes découvraient souvent, en piochant la terre, des médailles, des cornalines, des agates, des pierres fines d'un grand prix quelquefois, et aussi des camées. Un jour, il rapporta une tête de dauphin taillée dans une superbe émeraude grosse comme une fève. Une autre fois, ce fut une topaze de la dimension d'une noisette, représentant Minerve ; puis un camée ayant pour sujet *Hercule et Cerbère.* Il peut donc avoir trouvé aussi ce torse et en avoir fait celui de *Léda.* Les camées et autres pierres gravées, on le voit par les portraits du temps, se portaient non-seulement à la poitrine en guise de broches ou d'agrafes, avec des pendeloques, mais encore réunis en grand nombre pour former des colliers, ou isolément comme enseignes de béret.

M. Joseph Arneth, le premier, a soutenu l'attribution (1), et il l'a fait avec chaleur, disant qu'il ne croyait pas se tromper en publiant comme œuvre de Cellini une pièce que Cicognara tenait pour perdue. Cependant M. Arneth ne pouvait étayer son opinion que sur le caractère du travail, dans lequel il lui semblait retrouver la main de l'orfévre de la *Salière.* A cela il y avait une objection : la tête de la *Léda* est un travail de la Renaissance. Or, Benvenuto ne nous apprenant nulle part, ni dans ses Mémoires ni dans son *Traité de l'Orfévrerie,* qu'il ait jamais été graveur de pierres dures, comment

(1) Voyez Joseph ARNETH, *Die Cinque-Cento Cameen und Arbeiten des Benvenuto Cellini und seiner Zeitgenossen, im K. K. Münz und Antiken Cabinette,* Vienne, 1858, Gerold ; et *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historiche Classe, Neunter Band,* Vienne, 1859, Gerold.

admettre que cette tête soit son ouvrage? Cette considération jetait un sérieux discrédit sur l'attribution.

Au contraire, un document inédit que nous publions plus loin (1) fournit un argument aussi favorable qu'inattendu. Si dans son âge mûr, et alors qu'il était tout préoccupé de sculpture, Cellini a gravé, comme nous allons le voir, huit têtes d'animaux en pierres et joyaux de diverses natures, à plus forte raison est-il probable qu'à cette brillante époque de sa jeunesse, où il paraissait insatiable de s'instruire de toutes choses, il a dû s'exercer dans un travail qui se rattachait aussi directement à sa profession d'orfévre (2).

Et maintenant qu'il est démontré par ce document que Cellini a gravé la pierre dure, la tête de *Léda* dans le camée de Vienne, loin d'être une objection, devient un argument de plus en faveur de cette pièce par l'analogie de caractère avec la tête du *Ganymède* restaurée, œuvre absolument authentique de Cellini. L'attribution nous paraît donc, non pas prouvée avec certitude, bien entendu, mais au moins heureuse et de tout point vraisemblable.

L'ovale du médaillon mesure cinq centimètres sur six, sans compter l'encadrement. Léda, assise, caresse de la main droite le Cygne, placé sur ses genoux; un collier d'or réunit la tête de la Renaissance au torse antique en pierre dure; le manteau qui tombe de l'épaule gauche et couvre la partie inférieure du corps semble être en drap d'or; la muraille placée derrière la tête de Léda est rayée d'or et d'émail bleu; le sol émaillé de vert simule un gazon. Devant elle se tient l'Amour appuyé sur son arc et portant un carquois d'or rempli de flèches. Un émail blanc imitant la carnation recouvre son corps; près de lui se trouve une sorte de petite balustrade décorée de dessins bleus, et dans le fond, près des niches et des fenêtres du temple, l'émail simule du marbre tacheté.

L'encadrement, composé de rinceaux, est orné de huit fleurs de lys, dont quatre, en émail bleu et rehaussées chacune d'un diamant, sont placées alternativement avec les quatre autres d'émail blanc et portant des rubis.

Hercule et le Lion de Némée.

Mentionné à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Cette médaille, en or, était, comme la précédente, destinée à être portée au chapeau; elle représentait Hercule au moment où il déchire la gueule du lion. Les deux figurines, repoussées en ronde bosse, étaient tellement détachées du fond, qu'on voyait à peine les points par lesquels elles y tenaient.

Cet ouvrage fut exécuté à Florence en 1528, pour un gentilhomme siennois nommé Girolamo Marretti. Michel-Ange étant venu plusieurs fois voir et encourager Cellini tandis qu'il y travaillait, l'artiste, excité par l'intérêt que lui portait un tel maître, paraît,

(1) Voir ci-après la notice sur *Huit Têtes d'animaux divers, en pierres dures.*

(2) Dans le Catalogue de la collection des autographes de Benjamin Fillon, vendue le 15 juillet 1879, nous relevons d'autre part : « N° 2105, CELLINI (Benvenuto). Rome, 2 juin 1526. Lettre ayant trait à une bague qu'il exécute et à une cornaline qu'il a remise à Giacomo Sansovino. »

d'après son récit, avoir dû se surpasser dans son ardeur à bien faire. Lorsque Michel-Ange vit l'œuvre terminée, il examina très-attentivement le mouvement des figures, les contours, le jeu des muscles, et il dit : « Si cet ouvrage était grand, s'il était de marbre ou de bronze, et conduit à ce point de perfection, ce serait une étonnante merveille. Tel qu'il est, je le trouve si beau, que, à ma connaissance, les orfévres de l'antiquité n'ont rien produit de meilleur. »

Atlas portant le monde.

Mentionné à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Ce joyau avait la forme d'une médaille. Sur un champ de lapis-lazuli se détachait la figurine d'Atlas, en or ciselé, supportant de ses épaules et de ses deux mains un globe de cristal de roche sur lequel étaient gravés les signes du Zodiaque et quelques autres dessins se rapportant au firmament. Le champ de lapis-lazuli avait lui-même une riche monture d'or, composée de feuillages et de fruits délicatement ciselés.

Comme l'*Hercule et le Lion* de la pièce précédente, l'*Atlas* avait été repoussé en bosse dans une plaque d'or, à l'aide de martelets et de ciselets; le travail avait été achevé avec tant de soin, que la figure avait l'aspect d'une petite statuette et ne tenait au champ que par deux fines attaches d'or.

Au bas de la médaille, on lisait l'inscription : « SUMMA TULISSE JUVAT. » La composition du joyau était une allusion aux sentiments d'un jeune homme nommé Federigo Ginori, lequel, épris d'une dame de très-haut rang, avait imaginé de faire graver cette devise pour accompagner une figure d'Atlas. Il communiqua son projet à Michel-Ange, et le maître, qui tout récemment avait apprécié la médaille d'*Hercule et le Lion de Némée,* s'empressa d'adresser le jeune amoureux à Benvenuto.

Ce nouveau travail fut exécuté à Florence en 1528, et Ginori étant mort peu de temps après, le bijou échut à un de ses amis, messire Luigi Alamanni (1), ce poëte aimable qui pour des raisons politiques dut passer une grande partie de sa vie en France, où il jouit de la faveur de François Ier, et plus tard de celle de Catherine de Médicis. Luigi Alamanni offrit à François Ier la médaille de l'*Atlas,* et c'est ainsi que l'attention du Roi aurait été appelée sur l'orfévre.

Qu'est devenue cette pièce intéressante? On l'ignore ; mais Francesco Tassi, dans les notes de son édition de la *Vita,* parle d'un dessin du Zodiaque fait à la plume par Cellini, et qui était sans doute une étude pour la gravure du globe de cristal de roche figurant la sphère céleste. Il avait été relevé par Bartsch dans le Catalogue raisonné des dessins originaux du prince de Ligne.

Fermoir de pluvial du Pape Clément VII.

Mentionné à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Ce bijou, en or repoussé, ciselé et enrichi de pierreries, fut exécuté à Rome pen-

(1) Voir page 48. Cellini parle aussi de Luigi Alamanni à propos de la fameuse *Salière* de François Ier.

dant les années 1530 et 1531; il présentait une surface ronde et ne mesurait pas moins d'une palme de diamètre, d'après ce qu'en dit l'artiste au *Traité de l'Orfévrerie :* « *Questo bottone era della grandezza quanto apre una mana in circa, un palmo per ogni verso; et era tondo.* » Et ailleurs : « *Questo si era d'oro, e fecesi della grandezza d'un tagliere ordinario da tavola* », c'est-à-dire de la grandeur d'un tranchoir ordinaire de table (1).

D'après le texte de la *Vita,* le Pape voulut que ce fermoir fût rond, de la forme et de la grandeur d'un petit tranchoir : « *Il quale si fa tondo a foggia d'un tagliere, e grande quanto un taglieretto di un terzo di braccio.* » Comme la forme, le sujet lui était imposé : l'artiste devait représenter Dieu le Père en demi-relief, placer au milieu de sa composition un énorme diamant, et disposer plusieurs autres pierreries dans l'ornementation.

Le gros diamant, taillé en pointe et à facettes, « *in punta a faccette* », avait été acheté trente-six mille ducats par Jules II (2). Ses dimensions faisaient précisément la difficulté du problème.

A peine Cellini eut-il reçu l'ordre de présenter un modèle, que tout aussitôt d'autres orfévres, notamment Michelotto (3) et le Milanais Pompeo, l'un et l'autre déjà au service du Pape, s'efforcèrent de s'emparer de cette commande, et, dans l'espoir qu'elle serait retirée à leur rival, ils soumirent, eux aussi, leurs projets. Mais tous avaient placé le diamant au milieu de la poitrine du Père éternel, de telle sorte que la figurine se trouvait écrasée par cet ornement disproportionné. Clément VII y vit un manque de goût, et il écarta leurs dessins. Au contraire, il approuva le modèle de Cellini, qui avait su éviter cet écueil en représentant Dieu le Père assis, donnant la bénédiction, et en plaçant au-dessous le gros diamant, soutenu par de petits anges et disposé comme pour servir de piédestal à la figurine. La tête et les bras de celle-ci étaient en ronde bosse, le reste du corps en fort relief, « *di buon rilievo* », et attaché au champ. Tout autour, une quantité de petits anges se jouaient dans les plis de son manteau et au milieu des pierreries; les uns étaient en ronde bosse, d'autres en haut relief, d'autres enfin en bas-relief (4) ou même simplement en profil, « *solamente proffilati* ».

Cellini parle souvent de cet objet, que par un travail assidu il parvint à terminer assez promptement, et qui paraît lui avoir fait grand honneur. Il employa pour son exécution les mêmes procédés que pour les médailles de béret; mais la pièce étant de plus grandes proportions, les difficultés se trouvaient par là même infiniment augmentées. Après avoir achevé avec beaucoup de soin un modèle de la dimension exacte que devait avoir le fermoir, il prit une plaque d'or d'un doigt plus large tout autour, et commença par repousser la figurine représentant le Père éternel, jusqu'à ce qu'il eût fait ressortir tout à fait la tête et les bras, qu'il termina en ronde bosse; il repoussa ensuite le reste du corps, qu'il laissa néanmoins attaché au champ. Il opéra de même

(1) Le *tagliere* ou tranchoir était une planchette de bois, de forme circulaire, sur laquelle on plaçait les aliments au moment de les couper. On donnait aussi le nom de *tagliere* aux petites assiettes.

(2) *Traité de l'Orfévrerie.*

(3) Vasari a parlé de cet habile artiste, qu'il nomme Michelino.

(4) *Traité de l'Orfévrerie.*

pour les petits anges, au nombre de quinze, que par des reliefs variés avec art il mit à différents plans, autour et au-dessous de la figure principale. Le Pape prenait un vif intérêt à ce travail; plusieurs fois par semaine il faisait venir son orfévre pour juger des progrès de l'œuvre.

Quant au diamant principal, Benvenuto le fixa par quatre petites griffes et le laissa entièrement découvert : « *Io lo legai in quattro branchette tutto scoperto, perchè in quel modo noi vedemmo che faceva meglio.* » Parmi les autres pierreries distribuées autour, il cite deux grands rubis balais, deux grands saphirs et quatre émeraudes de belle grandeur : « *Dua gran balasci, e dua gran zaffiri molto belle gioie, et quattro smeraldi di bella grandezza.* » La pièce devait être en outre rehaussée d'émaux (1); le fond, orné de masques et de coquilles, était muni d'une agrafe par laquelle il s'attachait à la chape.

Vasari parle avec beaucoup d'éloge du bouton de pluvial du Pape Clément VII; Cicognara, qui l'a peut-être vu, le loue également. Bottari, dans ses notes à Vasari, dit que, de son temps, ce bouton était encore conservé au château Saint-Ange, et qu'on l'en retirait avec les tiares, en présence des notaires chargés d'en dresser acte, les jours où le Pape officie, à Pâques, à Noël et à la Saint-Pierre. Après lui, G. P. Carpani et Fr. Tassi ont reproduit la même assertion (2).

Il est certain qu'aujourd'hui il ne reste aucun dépôt de ce genre au fort Saint-Ange, où l'on ne voit plus que les grandes caisses vides qui renfermaient aux siècles passés les trésors des Papes. Le bouton de Cellini, s'il se trouvait là, y était conservé avec plusieurs centaines d'autres objets précieux : et la formalité des notaires n'était pas réservée à ce seul bijou; elle s'accomplissait pareillement pour toutes les autres pièces, quand il y avait lieu. C'est ainsi, d'ailleurs, que dans tous les pays, lorsqu'on sort de leurs dépôts les joyaux des Souverains pour quelque grande cérémonie, il en est dressé acte. Bottari, qui annotait Vasari en 1760, devait dire vrai quant à la conservation du bouton. Mais lorsque Carpani, en 1821, et Fr. Tassi, en 1829, répétaient le même fait, cela avait cessé d'être exact. Leur assertion nous avait entraîné à des recherches patientes, mais infructueuses, car le bouton de pluvial a disparu, et M. Eugène Piot a bien voulu nous faire connaître dans quelles circonstances. Pour faire face à l'une des contributions de guerre qui lui furent imposées par Bonaparte, au temps des campagnes d'Italie, le gouvernement pontifical dut prendre les mesures que lui dictait la nécessité. Peut-être plus soucieux de garder le numéraire que les bijoux et l'orfévrerie d'art, qu'il n'était d'ailleurs pas sûr de conserver, il fit démonter toutes les pierreries et fondre tous les vases sacrés ou profanes qui n'étaient pas nécessaires au culte. Le bouton de chape de Clément VII fut au nombre des objets sacrifiés. Un des exécuteurs de cette triste besogne, alors ouvrier chez l'orfévre du Pape et plus tard orfévre lui-même du Souverain Pontife, a rapporté le fait avec beaucoup de précision. Cet artiste, mort aujourd'hui, avait environ soixante-dix ans lorsqu'il eut occasion de donner

(1) « ...rispetto all' averla a smaltare. » *Trattato dell' Oreficeria*, édition Carlo Milanesi, p. 91.

(2) Voir ci-après, chapitre IV, la notice relative à une médaille de Clément VII sur laquelle M. J. Arneth a cru reconnaître le bouton de pluvial de Cellini.

à M. Eugène Piot, il y a déjà nombre d'années, ce renseignement utile à noter, quoique bien fait pour nous attrister.

Un anneau d'or pour le Pape Paul III.

Mentionné à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Charles-Quint, à son passage à Rome, en 1536, ayant fait présent au Pape d'un très-beau diamant, Cellini reçut ordre de le monter en anneau à la mesure du doigt du Pontife. Le diamant avait coûté douze mille écus à l'Empereur; il avait été monté d'abord par un ouvrier de Venise, du nom de Miliano Targhetta, le plus habile homme qui fût alors dans l'art de colorer un diamant. Les quatre joailliers chargés par Paul III de suivre le travail de Cellini furent unanimes, au dire de celui-ci, à reconnaître que la coloration qu'il avait trouvée était encore supérieure à celle de Miliano, et qu'elle augmentait la valeur du diamant (1).

Parures de Francesca Sforza.

Mentionnées à la *Vita.*

Francesca Sforza, fille de Bosio, comte de Santa Fiora, avait épousé Girolamo Orsini, seigneur de Bracciano. Son fils, Paolo Giordano, qui s'illustra aussi dans les armes, obtint la main d'Isabelle de Médicis, fille de Cosme I[er], et fut créé duc de Bracciano.

L'artiste n'a pas donné la description des parures d'or et de pierres fines de Francesca Sforza, mais il dit qu'il y travaillait à Rome en 1538, avant son incarcération. En effet, dans l'inventaire de sa boutique, dressé par le notaire, sur l'ordre du gouverneur, à la date du 23 octobre de cette même année, on lit le paragraphe ci-après :

« Ledit jour, par l'ordre du Révérendissime Seigneur Gouverneur, nous nous sommes rendus

(1) Ce qu'au *Traité de l'Orfévrerie* Benvenuto dit de la monture des pierres précieuses et des diamants est encore vrai aujourd'hui. Sa manière de relever leurs feux, en plaçant dans le chaton ce qu'il appelle le *specchietto,* ou diverses teintes habilement préparées et variées d'intensité, suivant les besoins, correspond à l'emploi de ce que les modernes appellent la *feuille* ou le *paillon.* Néanmoins la mode, surtout en ce qui concerne le diamant, a de notre temps entraîné une fâcheuse révolution. Persuadées que la plus précieuse des gemmes ne donne tous ses feux que par la monture à jour, les dames ne veulent plus aujourd'hui entendre parler d'autre méthode. Le diamant taillé en conséquence affecte la forme d'un clou ; on le voit aussi complétement que possible, et il est facile de reconnaître s'il a quelque défaut. Il en résulte un avantage purement matériel, c'est qu'au premier aspect un œil un peu exercé peut évaluer à sa juste valeur marchande la parure d'une femme ; et le luxe orgueilleux y trouve sa complète satisfaction. Mais le goût le plus délicat de l'artiste est par contre sacrifié, car alors n'apparaissent plus dans la monture ni le dessin ni la composition d'un maître. Le premier ouvrier venu suffit à ce travail mécanique, toujours le même. Que l'on évoque alors par la pensée ces charmants bijoux du seizième siècle, où les pierreries, enchâssées au milieu de figurines repoussées dans le champ d'or et rehaussées d'émaux, mêlaient leurs feux à l'éclat du métal et à la coloration variée de ces émaux. C'est alors que l'artiste se préoccupait avec raison d'ajouter aux éclairs des diamants des teintes variées destinées à jouer leur rôle dans l'heureuse harmonie de l'ensemble, donnant ainsi au goût le plus délicat sa plus entière satisfaction ! Sans doute il n'est pas aisé de lutter contre les courants de la mode ; cependant, quelques orfévres de nos jours, en tête desquels on doit nommer M. Froment-Meurice et M. Falize, savent encore produire de beaux bijoux émaillés que ne désavoueraient pas les maîtres du seizième siècle.

à la maison dudit Benvenuto, à l'effet de vérifier les objets et les joyaux qui lui ont été remis par le Très-Illustre Seigneur Girolamo Orsini; et dans le but de les restituer à lui et aux siens, ayant ouvert la boîte, nous avons trouvé :

« D'abord un morceau d'or du poids de deux morceaux de plomb que présentèrent Laurent et les autres mandataires dudit Illustrissime Seigneur, assavoir D. Luca, Giovanni Ungalitto et D. Benedetto, ses familiers. Lesquels déclarèrent et affirmèrent, sous la foi du serment, qu'ils reconnaissaient trois diamants, six rubis, deux émeraudes, comme il est noté sur une cédule qu'ils ont produite.

« Item, un camée de peu de valeur. Item, ladite quantité d'or pesée d'un poids égal aux deux morceaux de plomb présentés, comme il est dit ci-dessus, pesant treize deniers, ce qui fait en monnaie quatre écus et un tiers. »

Cellini dit que ces ouvrages étaient presque achevés. Des termes de l'inventaire, il semblerait résulter qu'ils ne l'étaient point. Mais il nous paraît probable que la plus grande partie des parures de Francesca Sforza étaient déjà livrées, et que les quelques pierreries avec le morceau d'or et le camée que Girolamo Orsini fit reprendre, dans la crainte de les laisser tomber aux mains du fisc (lesquelles ne rendent pas, dit le vieil axiome), étaient seulement ce que l'orfévre n'avait pas eu le temps de terminer.

Bijoux relevés dans l'inventaire de la boutique de Benvenuto, à Rome, le 23 octobre 1538.

Dans un premier paragraphe se trouvent d'abord notés, entre autres objets, une médaille d'or représentant le dieu Mars, trois émaux sur argent, et une petite bague en or sans pierre.

Un peu plus loin est énumérée la série des pièces, dont voici la liste :

« Item, dans une caisse fermée à clef qui fut ouverte, on trouva les objets ci-après :

« Une petite boîte renfermant un petit vase de prase (*plasma*). Un rubis dans une petite boîte. Deux couronnes, l'une de lapis et l'autre d'agate, dans une petite boîte. Un bracelet d'or avec huit gemmes. Un poignard avec un manche de lapis et d'or. Deux chaînettes en or. Une chaînette d'or à maillons carrés. Une autre à ferrets d'or, du poids de deux onces, un denier et demi. Quarante-cinq anneaux d'or, avec diverses pierres placées sur six doigtiers. Un anneau d'acier incrusté d'or. Un *agnus Dei* d'or émaillé. Dix médailles d'argent du Pape Clément. Une médaille d'argent du Pape Jules. Une d'or du Pape Paul. Treize écus d'or. Une médaille de cristal avec des ornements d'or. Une médaille avec une tête d'or dans du verre. Une médaille avec un taureau d'or. Une médaille de cristal avec un ornement d'or. Un gobelet rempli de rubis rouges. Un gobelet renfermant un chrysoprase et une hyacinthe. Une petite boîte renfermant des pierres rouges. Une tête de prase sur une médaille d'or. Plusieurs papiers et une lettre dans lesquels se trouvaient en tout quarante-trois turquoises. Cinquante pierres de sortes et de couleurs diverses dans deux fonds de boîte. Dans un fond de boîte, onze béryls et doublons. Deux perles. Une anse de jaspe. Une hyacinthe gravée enveloppée dans un morceau de papier. Un morceau de lapis de forme ronde. Un anneau de cristal. »

Ceinture de la duchesse Éléonore.

Mentionnée à la *Vita*.

Cette ceinture, en or percé à jour, exécutée à Florence en 1545 dans le garde-meuble du duc, était enrichie d'un grand nombre de pierres précieuses, auxquelles

l'artiste avait ajouté, au gré de son imagination, de petits masques et d'autres ornements en demi-relief. On lit à ce propos dans ses Mémoires : « *E anche questa opera ricchissimamente, con gioie e con molte piaccvoli invenzioni di mascherette e di altro...* »

Il faut joindre à ce texte celui d'un mémoire au duc Cosme, en date du 25 août 1545, qui complète la description précédente : « *Ed in questo tempo si fece una cintura d'oro, con una pera, straforato; e la cintura era tutta gioiellata, e fatta di mezzo rilievo, con maschere ed altri ornamenti molto belli.* » A cette ceinture était donc attachée une aumônière *(pera)*, selon la mode de l'époque.

Dans le même document, Cellini ajoute qu'il fit le modèle et qu'il y travailla beaucoup de journées de sa main; ce qui laisse supposer que les frères Giov. Paolo et Domenico Poggini y travaillèrent aussi quelque peu.

Pendant de la duchesse Éléonore.

Mentionné à la *Vita.*

Ce bijou en or, au milieu duquel était monté un gros diamant, fut exécuté à Florence en 1545. A propos de cet ouvrage, Cellini dit dans ses Mémoires :

« Lorsque le bijou fut terminé, je le portai à la duchesse. Elle me dit qu'elle estimait autant mon travail que le diamant qu'avait fait acheter ce mauvais Bernardino; et voulant qu'il fût attaché de ma main sur sa poitrine, elle me donna une grosse épingle sur laquelle je le fixai, et je partis très-satisfait d'être en grâce auprès d'elle. Depuis on m'a dit, je ne sais si cela est vrai, qu'on avait fait remonter le diamant par un Allemand ou quelque autre étranger, parce que ce même méchant Bernardino avait prétendu qu'il paraîtrait mieux s'il était monté plus simplement. »

Caprice de la mode, caprice du possesseur! Combien de bijoux, et des plus heureusement conçus, ont été détruits ainsi, les pierreries seules étant conservées!

On trouve des indications plus précises sur cette pièce dans le mémoire adressé au duc Cosme le 25 août 1545, et conservé à la *Biblioteca Riccardiana.* Dans le pendant se trouvaient montés, non-seulement le diamant acheté vingt-quatre mille écus, mais encore un rubis payé trois mille, et des perles fines. Cellini avait composé deux figurines en ronde bosse, des animaux et des festons délicatement travaillés en bas-relief. Il dit que cet ouvrage fut commencé et terminé de sa main.

M. Labarte (1) fait observer que le nom de *pendant* donné par Benvenuto à ce genre de bijou lui a été conservé en France au seizième siècle, comme on le voit dans les inventaires du temps.

Anneau d'or de la duchesse Éléonore.

Mentionné à la *Vita.*

Cet anneau, destiné à être porté au petit doigt, fut fait à Florence en 1546, comme monture d'un diamant de la valeur de cent écus appartenant à la duchesse. L'artiste y

(1) *Histoire des Arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance.*

représenta quatre petits enfants en ronde bosse, avec des masques qui formaient l'anneau. Des fruits et de petites griffes *(legaturine)* émaillés complétaient son ouvrage.

La duchesse en fit présent à Philippe II, fils de Charles-Quint, lorsqu'il devint Roi de Naples et de Sicile.

Un œil en or.

Mentionné à la *Vita.*

Blessé à l'œil par une paille d'acier et guéri par le médecin Raffaello de' Pilli, Benvenuto raconte qu'il fit cet objet avec l'or d'un écu de France, et qu'une de ses six nièces, fille de sa sœur Liperata, enfant de dix ans, le présenta en *ex-voto* à la fête de sainte Lucie. Cela se passait à Florence en 1547.

Petite Écrevisse en cornaline.

Cet objet a été relevé par Francesco Tassi dans le livre *Debitori e creditori, ed Inventario a capi della guardaroba* (car. 55) des années 1544 à 1553, époque de l'administration de Pier Francesco Ricci, majordome. Sous la rubrique *Gioielli e pietre preziose legate e sciolte,* il y fut enregistré en ces termes : « *Granchietto di corniuola di rilievo, in scatola, tondo, riauto da Benvenuto.* » C'était donc une sorte de médaillon en cornaline, sur lequel l'écrevisse était gravée en relief. Il était renfermé dans une petite boîte ou écrin, et, pour une raison quelconque, il fut restitué à l'orfévre.

En rapprochant ce document d'un sonnet tout à fait bizarre dans lequel Benvenuto, racontant un rêve, se met en scène sous la figure d'une écrevisse, nous croyons voir avec quelque vraisemblance la raison d'être de ce bijou, livré à la *guardaroba,* c'est-à-dire au garde-meuble, et que le duc paraît n'avoir pas voulu conserver. Dans le rêve, l'Écrevisse s'adresse au Capricorne, c'est-à-dire au duc, et l'auteur du sonnet a soin de donner des explications circonstanciées de sa singulière élucubration : « Ce Capricorne, dit-il, est notre Illustrissime et Excellentissime glorieux seigneur Duc de Florence, parce que ledit Capricorne est l'ascendant de Son Excellence Illustrissime (1). »

Le discours de l'Écrevisse a pour sujet cette préoccupation qui hantait toujours l'esprit de Cellini : la nécessité de mettre les œuvres importantes au concours entre les artistes, et de ne pas s'en fier au talent d'un seul. L'Écrevisse se dresse donc sur la pointe des pattes, elle tourne avec audace ses yeux farouches, lève ses grandes mains, puis, de sa bouche étrange, elle se met à exposer les raisons de l'École. Cette fois, elle a convaincu le Capricorne, et se retire en faisant la révérence de travers. Mais d'où vient que le Capricorne, qui avait fait dans le principe tant de faveurs et de caresses à l'Écrevisse, s'en soit si vite éloigné? C'est qu'il est facile à blesser, ayant ses os admirablement organisés, mais placés sous la chair; tandis que l'Écrevisse a des os extrava-

(1) Voir Tassi, t. III, sonnet xliii. — Le Capricorne était en effet la devise de Cosme, avec cette légende : « *Fidem fati virtute sequemur.* » On en trouve des types dans les *Devises d'armes et d'amours* de Paul Jove (Lyon, 1561) et dans les *Imprese* de Ruscelli (Venise, 1580). Dans ses *Devises héroïques* (Lyon, 1557), Claude Paradin prétend que le Capricorne avait été la devise de Jules César, né sous ce signe du Zodiaque.

gants et tous au dehors, que de ses mains bizarres elle terrifie, elle pince, elle égratigne, enfin que de toute sa personne elle est rude, ne sachant rien des procédés de la gracieuse adulation. De sorte que le Capricorne et l'Écrevisse sont dans le ciel aux deux côtés opposés du Zodiaque.

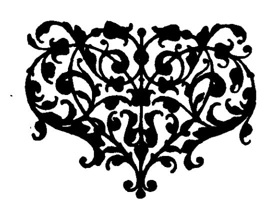
Huit Têtes d'animaux divers, en pierres dures.

Dans une série de liasses de l'*Archivio Mediceo* (Filza 37, p. 14), conservé au palais Pitti, se trouve cette mention, que le 13 juin 1559, l'administration de la *guardaroba* ducale prit livraison de huit têtes de divers animaux, chacune de la grandeur d'une noisette, lesquelles avaient été exécutées en pierres et joyaux de diverses qualités par Benvenuto Cellini. La notice ajoute que ces huit gemmes étaient contenues dans une petite boîte recouverte de cuir noir. Ce document, dont la découverte est le résultat des recherches que nous avons été autorisé à faire faire dans les Archives du palais Pitti, confiées à la garde du très-obligeant archiviste M. le chevalier Soldi, n'est pas sans quelque intérêt pour les curieux, puisqu'il établit que Benvenuto a gravé la pierre fine, bien qu'il ait négligé de le dire dans ses Mémoires et dans ses Traités. Ce fait désormais acquis nous a permis de classer, avec assez de vraisemblance, parmi les œuvres de l'artiste, la pièce précédente (l'*Écrevisse de cornaline*), qu'autrement nous eussions été plutôt porté à considérer comme un médaillon antique.

Cet art de graver les pierres dures, dans lequel les Grecs avaient excellé, on le vit renaître en Italie sous les pontificats de Martin V et de Paul II. Laurent de Médicis et son fils Pierre lui donnèrent une nouvelle impulsion à Florence, lorsqu'ils formèrent ces célèbres collections de camées antiques, de cornalines, de sardoines et d'autres pierres admirables. Le Florentin Giovanni delle Corniole avait appris à cette école, et il devint un maître de premier ordre dans sa spécialité. Il eut pour rival le Milanais Domenico dei Cammei. Après eux, Valerio Belli de Vicence, Giovanni da Castel Bolognese, Matteo del Nassaro de Vérone, Domenico di Polo de Florence, Leone Leoni d'Arezzo et beaucoup d'autres, se signalèrent à leur tour dans cet art charmant. Il est intéressant d'ajouter le nom de Cellini à la liste de ces excellents artistes.

Bague de mariage de Benvenuto.

Nous n'avons d'autre indication sur cette bague qu'une note au n° 177 de l'inventaire dressé après le décès du maître, par laquelle nous apprenons qu'elle se composait d'un rubis monté en or, de la valeur de six écus : « *Un rubino legato in oro, di valuta scudi sei, quale è quello che lo sposò.* »



CHAPITRE DEUXIÈME

L'ORFÉVRERIE.

De tout temps en honneur, l'orfévrerie a quelquefois été pratiquée par des maîtres du plus haut mérite, qui ne croyaient pas en cela déroger. Art et industrie à la fois, elle permet à l'ouvrier habile de s'instruire, de se former le goût, et même, s'il a été heureusement doué par la nature, de développer son intelligence dans la pratique, sur une échelle réduite, des trois grands arts dont le dessin est la base et le principe. En effet, l'orfévre est architecte lorsqu'il compose ses édicules : tabernacles, coffrets, vases de toutes formes destinés aux usages sacrés ou profanes; il est sculpteur quand il repousse en demi-relief leurs ornements, et qu'il conduit en ronde bosse leurs figurines; il est peintre enfin, s'il les décore de ces émaux opaques ou translucides, savamment combinés avec les saphirs, les émeraudes et les rubis. « En ce temps, dit Vasari, celui-là n'était pas tenu pour bon orfévre, qui n'était pas bon dessinateur et qui ne savait pas bien travailler en relief (1). »

Partout, le service du culte, la décoration des autels, furent l'occasion de nombreux ouvrages d'orfévrerie. Il en fut de même des insignes de la puissance : sceptres, couronnes de princes, de rois et d'empereurs, tiares des pontifes. D'autre part, la richesse d'ameublement des grands seigneurs, le luxe de leurs tables et de leurs crédences, amenèrent à exécuter des surtouts, des salières, des coupes, des aiguières, des vases de toutes sortes. En Italie, la division en petits États, le nombre des cours souveraines, les fortunes politiques ou commerciales acquises si rapidement, soit par les condottieri, soit par les banquiers, le goût des Papes et des cardinaux, favorisèrent singulièrement aussi cet art, et le conduisirent, aux quinzième et seizième siècles, à la plus belle période de son développement. Rome, Milan, Gênes, Venise, Florence, le firent alors briller du plus vif éclat, par le nombre et la valeur des maîtres qui le pratiquèrent pour leur gloire.

Dans ce milieu favorable et à cette heureuse époque, Benvenuto naquit, et il prit une part active, décisive, peut-on dire, à ce mouvement de transformation par lequel l'art, de gothique et hiératique qu'il avait été aux siècles précédents, devenait de plus en plus séculier, tournant même au paganisme jusque dans les objets destinés au culte. Le nom de Cellini est demeuré attaché à cette évolution définitive comme résumant

(1) « Perciocchè in que' tempi così usavano; e non era tenuto buono orefice chi non era buon disegnatore, e che non lavorasse bene di rilievo. » — Vasari, édition G. Milanesi, t. VI, p. 135.

l'effort de ses contemporains, et c'est ainsi sans doute que presque toutes les pièces d'orfévrerie de son temps ont été, dans les siècles suivants, ou attribuées à son ciselet ou déclarées appartenir à son école. Celles qu'il a pris soin de décrire ou de mentionner forment une liste importante déjà, mais d'autres qui sortirent de ses ateliers et dont il n'a rien dit, durent être bien plus nombreuses encore. Les ouvrages que nous allons relever dans ce chapitre sont ceux-là seulement dont il nous a conservé le souvenir dans ses écrits, et quelques autres sur lesquels nous avons pu rencontrer un document propre à en établir l'authenticité absolue.

Salière d'argent.

Mentionnée à la *Vita*.

Ce fut le premier travail de Cellini lorsqu'en 1519, à son arrivée à Rome, il s'employa chez l'orfévre Firenzuola. Pour remplir les intentions du cardinal qui avait commandé cette pièce à son maître, le jeune ouvrier dut copier un sarcophage de porphyre qui se trouvait alors devant la porte de la Rotonde. Il ne put s'empêcher pourtant d'y ajouter une quantité de petits masques de son invention, qui furent approuvés par Firenzuola; de sorte que l'objet, grand d'une demi-brasse, devait avoir l'aspect d'une cassette.

Le sarcophage qui servit de modèle à Cellini est vraisemblablement celui dont parle Vasari dans son Introduction à l'Architecture, lorsqu'il dit : « On voit encore sur la place de la Rotonde un très-beau coffre destiné à une sépulture, lequel est travaillé avec beaucoup d'habileté et d'application. Par sa forme, il a infiniment de grâce et de beauté, et il est très-différent des autres. »

Il fut depuis placé sur le tombeau du Pape Clément XII, à Saint-Jean de Latran, dans la chapelle des Corsini (1).

Chandeliers de l'évêque de Salamanque.

Mentionnés à la *Vita*.

Les lumières ont de tout temps joué un rôle dans les cérémonies du culte. Les Hébreux avaient leur fameux chandelier à sept branches. Quant aux Grecs et aux Romains, ils poussaient l'usage du luminaire jusqu'à l'abus du faste, si l'on s'en rapporte à Pline : « L'île d'Égine, dit-il, a particulièrement travaillé les bobèches des candélabres, comme Tarente les tiges et les branches. Ainsi, deux fabriques en partagent l'honneur. On n'a pas honte de mettre à ces chandeliers un prix égal aux appointements des tribuns militaires, quoiqu'il soit évident que leur nom vient de chandelle (2). » C'est sans doute contre le luxe de ces objets dans les usages profanes, notamment aux tables des festins, que Pline s'indignait.

L'Église catholique ne paraît avoir placé qu'assez tard les candélabres sur l'autel, bien qu'elle ait fait dès les premiers temps un certain apparat de lumière dans les céré-

(1) Voir VASARI, édition G. Milanesi, t. Ier, p. 109.
(2) PLINE, traduction de Falconet, t. Ier, p. 6, de la publication des écrits de ce statuaire.

monies. Outre les lampes, les cierges et les veilleuses placés en divers endroits du temple, un lampadaire de forme circulaire et suspendu par des chaînes éclairait l'autel; ces *couronnes de lumière* étaient fort en usage au moyen âge.

Quant aux chandeliers, si les auteurs ne sont pas d'accord sur l'époque précise à laquelle ils furent adoptés, il est certain néanmoins qu'ils étaient en plein usage au quatorzième siècle. La liturgie a varié en ce qui concerne leur emploi. Au seizième siècle, ils devaient, au nombre de deux, accompagner la croix sur l'autel. Sous le pontificat de Clément VII, on ne s'écartait pas encore de cette règle; sous Paul III, l'usage s'introduisit que le maître-autel eût, à l'habitude, six chandeliers (1); mais ce fut seulement sous Clément VIII que le *Cérémonial des évêques* en fit une règle obligatoire. Néanmoins, ce même cérémonial prescrit aussi que les six candélabres soient d'inégale grandeur, pour établir dans la décoration une gradation ascendante, les plus petits devant être placés aux extrémités de l'autel et les plus grands de chaque côté de la croix.

Naturellement, les papes, les cardinaux et les évêques employaient fréquemment les orfévres à l'exécution de ces chandeliers. Cellini, comme Valerio Vicentino, comme Giovanni Bernardi et tant d'autres artistes ses contemporains, fut plusieurs fois chargé de travaux de ce genre.

En 1523, lorsqu'il travaillait à Rome dans la boutique d'un orfévre nommé Santi, confiée à la direction d'un habile praticien, Luca Agnolo da Jesi, il fit pour l'évêque de Salamanque deux grands chandeliers d'argent richement ornés : « *Questi tali candellieri furono riccamente lavorati, per quanto si appartiene a tale opera.* » Telle est la description sommaire de ces deux pièces, sans doute disparues aujourd'hui.

M. le baron Davillier, dans ses *Recherches sur l'orfévrerie en Espagne au Moyen Age et à la Renaissance* (2), note qu'il a eu l'occasion de constater, par un document anciennement conservé dans la cathédrale de Saragosse, que le prélat qui avait commandé ces deux flambeaux s'appelait Bobadilla (3).

L'évêque de Salamanque, venu en Italie pour prendre part au concile de Latran, se trouvait encore à Rome en 1527, lors du sac de cette ville, et il s'enferma au château Saint-Ange avec Clément VII. Il retourna ensuite en Espagne, où il mourut en 1529.

L'inventaire de la chapelle papale, fait sous Paul III en 1547, relève plusieurs pièces offertes par ce prélat (4). Nous y remarquons sous le nº 342 la mention suivante : « *Otto candelieri d'argento non indorati, i due grandi con l'arme di Clemente (VII) furono del Salamanca e sei hanno l'arme di Paolo III.* » Ces deux grands chandeliers aux armes de Clément VII et provenant de l'évêque de Salamanque, ne seraient-ils pas précisément ceux que Cellini avait exécutés pour lui à Rome en 1523?

L'inventaire de 1547 signale encore, comme provenant du même personnage, au

(1) Voir l'*Inventaire de la chapelle papale sous Paul III.* Cet inventaire a été publié par M. BERTOLOTTI; une édition française, enrichie de notes relatives à l'usage liturgique, en a été donnée par Mgr BARBIER DE MONTAUT, prélat de la maison de Sa Sainteté. — Tours, 1878, imprimerie Paul Bouserez.

(2) Paris, A. QUANTIN, 1879.

(3) François, fils d'André de Cabrera et de Béatrice de Bobadilla. — Voir *Historia de las antiguedades de la ciudad de Salamanca,* de Gonzalez DE AVILA.

(4) Voir cet inventaire déjà mentionné à la note 1 ci-dessus.

n° 456, un missel recouvert de velours violet, avec quatre écussons *(scutetti)* et des boucles d'argent; et au n° 466, un petit livre à couverture de satin violet, avec quatre écussons et quatre fermoirs d'argent. Il n'est pas impossible que les montures d'argent de ces deux livres aient été aussi l'ouvrage de Benvenuto, à qui l'évêque de Salamanque avait confié beaucoup de travaux : « *A tale che io ebbi moltissime opere da questo vescovo* », dit le texte de la *Vita*.

Aiguière de l'évêque de Salamanque.

Mentionnée à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria*.

Ce grand ouvrage d'argent fut exécuté à Rome en 1524, sur les dessins de l'un des élèves de prédilection de Raphaël, le Florentin Giovanni Francesco Penni, dit le Fattore. La panse de cette aiguière était ovoïde; son ornementation se composait de feuillages, de masques, et d'une multitude de petits animaux. Benvenuto dut certainement ajouter aux dessins du Fattore quelque chose de son invention personnelle : il disposa notamment l'anse de telle manière qu'étant d'une seule pièce, elle se maintenait droite au-dessus de l'orifice par le jeu d'un ressort.

Il en résulta qu'un gentilhomme espagnol, s'en étant servi maladroitement, cassa le ressort, et que Cellini dut le raccommoder. Dans la *Vita,* l'artiste raconte la violente querelle qu'il eut au sujet de cet ouvrage (1).

L'habile orfévre Luca Agnolo avait reçu en même temps que lui, de l'évêque de Salamanque, la commande d'une autre aiguière, à exécuter aussi sur les dessins du Fattore. L'une et l'autre pièce ont sans doute été détruites.

Aiguière du cardinal Cibo.

Mentionnée à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Cette aiguière d'argent, de même forme que la précédente, mais plus grande, fut exécutée à Rome vers 1524. L'artiste n'en a pas donné la description dans ses Mémoires; mais dans le *Traité de l'Orfévrerie* il dit qu'elle était aussi ornée d'animaux et de feuillages.

Le cardinal Innocenzo Cibo Malaspina était neveu du Pape Léon X.

Aiguières des cardinaux Cornaro, Ridolfi et Salviati.

Mentionnées à la *Vita.*

Après avoir vu la belle aiguière de l'évêque de Salamanque, pièce qu'au dire de l'artiste le Pape avait admirée, ces prélats commandèrent plusieurs vases du même genre à Benvenuto, qui n'en a pas donné la description. Une salière commencée à la même époque pour le cardinal Salviati fut terminée plus tard pour le cardinal de Ravenne (2).

(1) Nous en avons parlé plus haut, p. 11.
(2) Voir ci-après les travaux exécutés pour le cardinal de Ravenne.

Petits Vases du médecin Berengario da Carpi.

Mentionnés à la *Vita.*

Ces vases d'argent étaient variés de forme et de composition, et Cellini en avait imaginé les croquis par passe-temps. Il les exécuta à Rome en 1524 pour le célèbre médecin Giacomo Berengario, de Carpi, près de Modène; celui-ci les fit ensuite passer pour antiques. L'artiste, dans la *Vita,* dit que la composition en était tout à fait originale, et que le travail d'orfévrerie en avait été fini avec le plus grand soin. Il fut bien payé de ces ouvrages, dont les autres orfévres firent beaucoup d'éloge.

Selon quelques auteurs, Berengario da Carpi mourut en 1530, laissant toute son argenterie au duc de Ferrare. Il est donc probable que quelques-uns des vases de Cellini supposés antiques passèrent à cette époque dans le palais ducal.

Benvenuto, se trouvant à Ferrare en 1540, eut au sujet de l'un d'eux une singulière altercation avec un ancien ministre d'Alphonse Ier, nommé Alfonso de' Trotti. Ce personnage, passionné à l'excès sur les questions d'art, avait adopté l'opinion que cette pièce était antique; il n'en voulait point démordre, et l'artiste eut grand'peine à le convaincre qu'il en était l'auteur.

Les Crucifix.

Mentionnés à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Au temps où Benvenuto travaillait à Rome pour le Pape Clément VII, « presque tous les cardinaux, dit-il, avaient la pieuse coutume d'orner leurs cabinets d'étude d'une image du divin Sauveur crucifié, haute d'un peu plus d'une palme (1) ».

Plusieurs de ces crucifix, exécutés en or, avec un art parfait, par Caradosso, avaient été payés à cet artiste jusqu'à cent écus d'or.

Au *Traité de l'Orfévrerie,* Cellini explique que Caradosso faisait un modèle en cire, le jetait en bronze, puis prenait une plaque d'or triangulaire qu'il frappait avec de petits marteaux en l'appliquant sur le bronze, afin de lui en faire prendre la forme un peu plus qu'en demi-relief. Ensuite il attaquait directement l'or au droit et au revers, avec les martelets et les ciselets, le rejoignait peu à peu par derrière en tenant la cavité remplie de stuc qu'il devait retirer en dernier lieu par une petite ouverture ménagée à cet effet. Il reprenait son ouvrage, le ciselant avec le plus grand soin, et recherchant avec amour les détails des muscles de chaque membre.

Le modèle de bronze avait les deux jambes juxtaposées. Pour se conformer à l'usage qui s'était établi peu à peu de superposer les pieds du Sauveur et de les fixer à la croix par un seul clou, Caradosso accomplissait cette opération après coup, ce qui explique d'autant mieux la nécessité où il se trouvait d'étudier de nouveau par le travail du ciselet le jeu des muscles, que cette modification dans le mouvement des jambes avait dû nécessairement altérer quelque peu.

(1) Dans la *Vita,* l'artiste dit « haute d'un peu plus d'une palme », et au *Traité de l'Orfévrerie,* « d'une demi-brasse environ ».

Cellini suivait la méthode de Caradosso, sauf en un point. Pour éviter les vapeurs du bronze, qui, selon son idée, nuisaient à l'or et le rendaient cassant, il se dispensait de jeter son modèle avec ce métal. Du premier coup il attaquait sa plaque d'or au droit et au revers, procédé d'ailleurs bien conforme à la hardiesse de son humeur; et grâce à la sûreté de main que lui donnait une pratique assidue, il obtenait ainsi, du moins il le prétend, d'aussi bons résultats, et il s'épargnait des pertes de temps. En dernier lieu, il rehaussait d'émaux ces crucifix : « *Di poi si finivano, smaltavano, e colorivano in ne' rietroscritti modi* (1). »

Que ne pouvons-nous comparer aujourd'hui un crucifix de Caradosso avec un crucifix de Cellini, et, par cette étude intéressante, nous rendre compte à qui des deux habiles praticiens il y aurait lieu de donner raison et d'accorder la palme! Malheureusement, la matière était trop précieuse pour que l'œuvre n'eût pas toutes chances de disparaître. De ces crucifix d'or, nous n'en avons vu nulle part, et il n'y a guère d'espoir d'en découvrir aujourd'hui.

Cependant, le nom de Cellini est prononcé au sujet de plusieurs crucifix d'argent. Ceux que nous avons vus nous ont paru d'une époque plus récente.

Le Reliquaire de Mantoue.

Mentionné à la *Vita.*

En 1528, Benvenuto passa quelques mois à Mantoue, chez un orfévre milanais nommé Niccolò, et fut recommandé au marquis par Jules Romain (2). Frédéric II, alors marquis, et deux ans après duc de Mantoue, eut l'idée de profiter du séjour de l'artiste dans ses États pour lui faire exécuter un vase destiné à contenir la sainte relique apportée autrefois par Longinus, et il ordonna à Jules Romain de fournir un dessin. « Monseigneur, répondit le peintre, Benvenuto est un homme qui n'a pas besoin des dessins des autres, et Votre Excellence en jugera très-bien ainsi quand Elle verra son modèle. »

Cellini représenta le Christ assis, la main gauche levée et tenant la croix comme pour s'y appuyer : de la main droite, il touchait la plaie de son côté et semblait l'entr'ouvrir avec ses doigts.

En raison du court séjour qu'il fit à Mantoue, séjour d'ailleurs troublé par des accès de fièvre, il y a lieu de se demander s'il eut le temps de terminer un travail de cette importance, et si l'un des vases sacrés qui ont depuis conservé les fragments de la précieuse relique peut lui être attribué, comme le voudrait la tradition.

Grâce à l'extrême bienveillance de Monsignor Carlo Savoja, primicier de la Basilique de Sant' Andrea, et à celle du savant professeur le chanoine Willelmo Braghirolli, il nous a été possible de suivre l'histoire du reliquaire de Mantoue, laquelle est étroitement liée à celle de la relique elle-même.

L'Évangéliste saint Jean, après avoir fait le récit de l'agonie et de la mort du Sau-

(1) *Trattato dell' Oreficeria.*
(2) Voir ci-après, *Sceaux du cardinal de Gonzague.*

veur, ajoute que les Juifs, réfléchissant que ce jour-là était un vendredi et que le lendemain était précisément leur grande fête de Pâques, ne trouvèrent pas convenable de laisser plus longtemps exposé aux regards le misérable spectacle des condamnés au supplice de la croix. Ils insistèrent donc auprès du gouverneur Pilate pour que l'on hâtât la mort des suppliciés en leur rompant les jambes, et qu'on enlevât leurs cadavres. Les soldats se rendirent au Calvaire, et ils exécutèrent l'ordre de Pilate, en commençant par les corps des deux larrons. Arrivés près de Jésus, à la pâleur de son visage, à l'abandon de la tête inclinée sur la poitrine, ils reconnurent qu'il était mort, et ne jugèrent pas utile de lui rompre les jambes; mais un soldat armé d'une lance lui ouvrit le côté, d'où il sortit aussitôt du sang et de l'eau.

Là s'arrête le récit évangélique. La tradition qui s'y rattache rapporte que le soldat, qu'elle désigne sous le nom de Longinus, après avoir accompli cet acte, voyant le sang tiède couler de la blessure du Sauveur, fut saisi de compassion. Il s'agenouilla et recueillit au pied de la croix un peu de terre imbibée de ce précieux sang; puis, prenant l'éponge avec laquelle Jésus agonisant avait été abreuvé de fiel et de vinaigre, il essuya sa lance ensanglantée, et, touché de la grâce comme le centurion (1), il emporta ces reliques, gages de sa conversion. Les disciples de la foi nouvelle, bientôt persécutés avec les apôtres, durent comme eux se disperser. Longinus, originaire d'Isaurie, se retira d'abord dans sa patrie, et peu de temps après dans l'Italie septentrionale (2). Il vint prêcher l'Évangile à Mantoue; mais, bientôt arrêté et condamné, il y subit le supplice de la décollation.

En l'an 804, saint André révéla le trésor caché depuis la mort du martyr; et lorsque, dans un souterrain du cimetière annexé à l'hospice, on retrouva auprès du corps de Longinus la cassette portant l'inscription : « *Jesu Christi sanguis* », ce fut une confirmation de la tradition transmise de génération en génération et demeurée très-vivace parmi les fidèles.

Ém,u d'une telle découverte, le Pape Léon III, venu à Mantoue, à la prière de l'Empereur Charlemagne, pour examiner et constater par lui-même un événement qui préoccupait le monde catholique, fit cette déclaration solennelle : « *Questo è il vero sangue di Gesù Cristo!* » Le Pontife érigea Mantoue en évêché, et au titre de la petite église de Sant' Andrea il ajouta celui « *del Sangue di Cristo* ». Ensuite il se rendit en France auprès de Charlemagne, et lui apporta en don une parcelle de la sainte relique, qui fut placée dans le trésor de la chapelle impériale (3).

Pour sauver le *Preziosissimo Sangue,* lorsque de nouvelles invasions désolèrent l'Italie au dixième siècle, ceux qui en étaient les dépositaires renfermèrent l'éponge et la terre imbibée dans une cassette en marbre qu'ils enfouirent dans un caveau souter-

(1) Le centurion était né en Cappadoce, et il fut martyrisé à Rome. Comme il était aussi appelé Longinus, il a pu être confondu quelquefois avec le martyr de Mantoue.

(2) De la Palestine et de l'Asie Mineure, des navires partaient presque régulièrement pour faire escale sur le littoral de la Méditerranée et jusque dans l'Adriatique. — Voir Lenthéric, *la Grèce et l'Orient en Provence,* p. 437.

(3) L'Allemagne possède de cette relique une autre parcelle conservée à Weingarten, dans le Wurtemberg; elle avait été rapportée par Henri II, qui, vers 1055, était venu à Mantoue adorer le *Preziosissimo.*

rain, tout auprès du corps du martyr, placé dans un second caveau, et ils emportèrent eux-mêmes dans la tombe le secret de cette cachette. Cependant, par précaution, ils avaient préalablement détaché une parcelle de la terre pour la déposer dans l'église de Saint-Paul.

Au onzième siècle, la pieuse Béatrice ayant voulu réédifier plus grandement l'église de Sant' Andrea, les fouilles qu'exigèrent les travaux amenèrent la seconde invention des saintes reliques (1). Aussitôt qu'il apprit la grande découverte, le Pape Léon IX se rendit à Mantoue, l'an 1049, et renouvela non moins solennellement la déclaration de Léon III. Il prit à son tour une parcelle de la terre imbibée, et la déposa dans l'archibasilique de Latran, à Rome (2).

Dès lors, des princes, des rois, des empereurs, des papes, vinrent en grand nombre adorer le *Preziosissimo,* et à la fin du treizième siècle, le conseil de la République décréta que : « *Ad onore e per riverenza del Sangue di Cristo, ogni anno, alle calende di luglio, nella chiesa di S. Andrea, si canti messa pel comune di Mantova e a cura del massaro si faccia l'offerta di cinquanta libbre di piccioli* (3). »

Ce n'était donc pas un mince honneur que celui que Frédéric II faisait à Cellini, lorsqu'en 1528 il lui confiait le soin d'exécuter un reliquaire pour contenir le *Preziosissimo.* L'artiste ne pouvait manquer de s'en souvenir, et, comme nous l'avons vu plus haut, il l'a noté avec fierté dans ses Mémoires. Il est certain qu'il composa d'abord un dessin et ensuite un petit modèle en cire : « *Feci un disegno per il detto reliquiere da poter benissimo collocare la detta ampolla : dipoi feci per di sopra un modeletto di cera.* » Et Frédéric fut tellement satisfait de ce travail, qu'il « fit des faveurs inexprimables » à l'artiste, et lui laissa entendre que s'il demeurait à son service, ce serait à des conditions qui lui permettraient de vivre richement. Cependant, après avoir achevé le sceau d'Hercule de Gonzague et quelques autres travaux pour le duc (faits sous le nom du cardinal, sans doute pour ne pas donner d'ombrage au Milanais Niccolò, qui était l'orfévre attitré de Frédéric II), il quitta Mantoue, bien payé, mais sans regret, à cause des fièvres dont il fut atteint vers la fin de son séjour, qui avait duré en tout quatre mois.

Selon toute vraisemblance, il ne termina donc pas le reliquaire, et si cet objet fut achevé, on est porté à supposer que ce fut par cet orfévre au service du duc, ce « Niccolò Milanese », auprès duquel Cellini avait trouvé à s'occuper en arrivant à Mantoue, et chez qui il avait travaillé durant ces quatre mois. La pièce, d'ailleurs, devait être fort importante par ses proportions, et c'est un motif de plus pour empêcher d'admettre que, souvent malade, et dans un si court espace de temps, il ait pu la mener jusqu'à son complet achèvement, alors que dans ses écrits il ne dit pas l'avoir fait.

Avant l'époque dont nous nous occupons, les saintes reliques n'avaient pas toujours été conservées dans les mêmes vases sacrés. On sait en effet, par des documents

(1) D'après une autre tradition, le pieux Adalbert, ancien aumônier des seigneurs de Canossa, se trouvait chez les Pères Bénédictins qui, depuis 1017, étaient les gardiens de la petite église, lorsque saint André lui apparut et lui révéla où se trouvaient les reliques.

(2) Voir pour tout l'historique du *Preziosissimo* le très-instructif discours de Mgr Savoja, prononcé et publié à Mantoue à propos de l'exposition solennelle des reliques, en juillet 1880.

(3) *Statuti Bonacolsiani,* lib. VI, rub. 39.

d'archives, qu'au commencement du quinzième siècle, afin de les rendre visibles au peuple, une commission, députée par François, quatrième seigneur de Mantoue, décida, après mûr examen de la question, de les placer dans d'autres vases ou tabernacles disposés de telle sorte qu'une petite tasse ou fiole de cristal, posée à l'intérieur et soulevée du fond, laissait voir, même par-dessous, l'objet contenu. Une relation du 13 mai 1401 (1) fait savoir que l'éponge fut en effet placée dans un tabernacle. « *Quod jam alias pro corpore D^ni^ Nostri Jhesu Christi fuerat pignoratum* », ce qui désigne assez clairement un de ces ostensoirs du Saint-Sacrement avec lesquels on donne la bénédiction solennelle au peuple, et qui sont toujours assez grands pour être vus de loin. Il est donc établi que dès le commencement du dix-septième siècle on se servit d'ostensoirs pour contenir le *Preziosissimo,* et l'on en doit conclure que Cellini, en composant son modèle, dut avoir en vue cet objet du culte qui ne comporte pas de mesquines proportions.

D'autres documents paraissent établir qu'après le départ de l'orfévre florentin, en 1529 et en 1534, deux nouveaux tabernacles d'or furent exécutés : le premier, probablement à Milan ; le second, très-positivement à Venise. L'un d'eux ou tous les deux le furent-ils d'après le modèle de Cellini ? C'est ce que nous allons rechercher.

Du premier, Mgr Savoja possède un dessin sur papier à teintes dorées, dont il a bien voulu nous permettre de prendre la photographie, et que nous reproduisons à la page suivante (2).

Les inscriptions qu'il porte semblent indiquer que le travail en avait été commandé par Isabelle d'Este, marquise de Gonzague, mère de Frédéric, cette princesse qui fut pour les arts une protectrice si éclairée. La partie inclinée du pied du vase est ornée de trois petits cartouches ; dans celui qui est à gauche de la personne qui regarde se trouvent les lettres B. C. ; dans celui du milieu, le nombre 27 — ainsi disposé $\frac{\text{XX}}{\text{VII}}$ —, par allusion à une devise d'Isabelle ; dans le troisième, à droite, la date 1529. Plus bas, dans un ovale, l'inscription : « ISABELLA ESTENSIS M. M. » — « *Isabelle d'Este, marquise de Mantoue.* »

Les lettres B. C. peuvent faire allusion à Benvenuto, et cependant le dessin ne doit pas être de lui, car il n'aurait pas manqué de faire figurer au sommet un croquis de l'importante composition en ronde bosse qu'il avait imaginée. Pour rattacher ce dessin à son œuvre, il faudrait supposer qu'après son départ on aurait tout de suite songé à simplifier le travail des orfévres, afin qu'il fût plus promptement achevé, et que, dans ce but, on aurait laissé de côté la partie artistique requérant le plus de soins et le plus de temps.

Quant au second vase, les documents sont beaucoup plus précis. Le 1er juin 1534, la personne qui avait commission du duc et qui signe B. Agnello, écrivait de Venise : « *Farò fare il Tabernacolo per mettere dentro il Sant^mo^ Sangue di Cristo, come la Ecc. V. mi ha fatto scrivere* (3). » — « Je ferai faire le tabernacle pour y mettre le très-saint

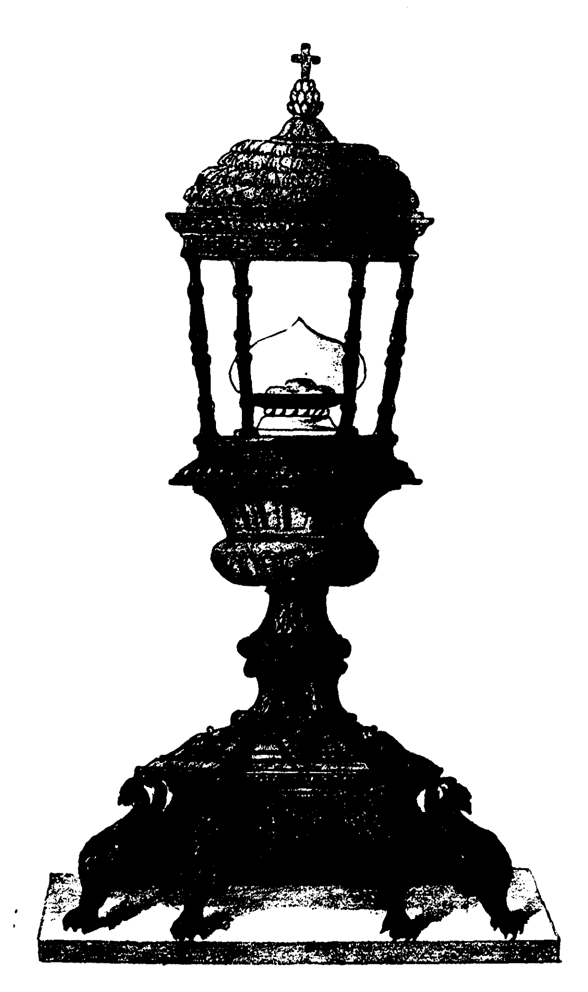
(1) *Archivio Storico Gonzaga.*

(2) Le dessin original, qui mesure quarante-deux centimètres de hauteur, devait être de la grandeur même de l'objet.

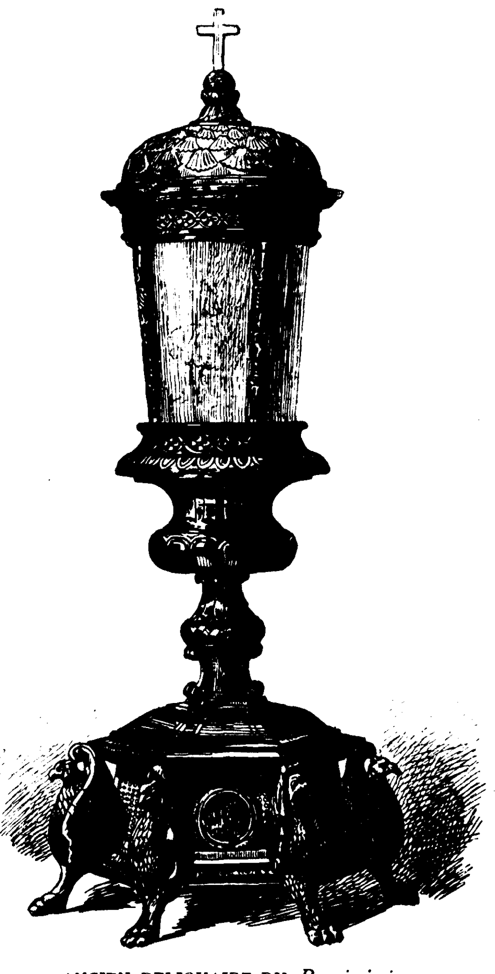
(3) *Archivio Storico Gonzaga.*

Sang du Christ, comme Votre Excellence me l'a fait écrire. » Un contrat a donc dû être passé quelque temps après avec un orfévre de Venise, qui aura exécuté le travail vers l'année 1535. Suivant l'usage, la pièce devait porter quelque indication du nom du prince qui l'avait commandée.

Or, on trouve la description précise de cette pièce dans un acte (1) dressé le 14 mars 1753 par Giuseppe Orti, chancelier.



ANCIEN RELIQUAIRE DU *Preziosissimo.*
D'après un dessin appartenant à Mgr Savoja.



ANCIEN RELIQUAIRE DU *Preziosissimo.*
D'après un fac-simile en bronze.

Les vases ayant été sortis pour la cérémonie ordinaire du 12 mars, anniversaire de l'Invention du *Preziosissimo,* on remarqua sans doute quelque dégradation sur celui qui contenait l'éponge, et en le confiant, pour la réparation, à l'orfévre Carlo Bosio et à son fils Gio. Battista, on en fit la description suivante : « *Nel piede vi sono sei medaglie con l'impronta delli quattro Evangelisti, ed un Sommo Pontefice, ed in un' altra medaglia le seguenti lettere* F. G. D. P. M. *con sopra predetto piede scolpite sei altri scudetti piccioli con varie arme dello stemma di casa Gonzaga dei serenissimi duchi di Mantova.* » — « Sur le pied sont six médailles avec l'effigie des quatre Évangélistes, et celle d'un Souverain Pontife, et dans la dernière les lettres F. G. D. P. M.; et sur le

(1) *Archivio Notarile.*

susdit pied, six petits écussons avec diverses armoiries du blason de la maison de Gonzague, appartenant aux sérénissimes ducs de Mantoue. »

Il n'y a pas à douter que c'est bien là le reliquaire exécuté à Venise sur l'ordre de Frédéric de Gonzague; les lettres F. G. D. P. M., *Frédéric de Gonzague, premier duc de Mantoue,* l'indiquent clairement. Cependant, il faut noter une contradiction : le reliquaire portant le nom de Frédéric et décrit en 1753, est indiqué comme contenant l'éponge, tandis que dans la lettre de B. Agnello, datée de Venise, 1534, celui que le duc avait commandé paraissait destiné à contenir le précieux Sang : « *per mettere dentro il Sant^mo^ Sangue di Cristo.* » Mais il nous semble que la contradiction n'est qu'apparente, et que, d'après les termes de la lettre, il pouvait aussi bien être destiné à recevoir l'éponge, elle aussi imbibée du sang du Sauveur. C'est ce précieux sang qui donnait une égale valeur aux deux reliques, et B. Agnello, écrivant dans un sens pour ainsi dire générique et indéterminé, pouvait très-bien ne pas parler de l'éponge, de même qu'il n'aurait pas parlé de la terre.

En s'arrêtant à cette interprétation, on devrait en conclure que le vase de Frédéric de Gonzague, exécuté à Venise en 1535, existait encore en 1753, et que c'est lui qui contenait l'éponge, tandis que celui de la marquise Isabelle contenait la terre imbibée.

Quoi qu'il en soit, les deux tabernacles renfermant le *Preziosissimo,* qui pesaient chacun cent onces et mesuraient quarante-deux centimètres de hauteur, étaient conservés encore à Sant' Andrea dans la première moitié de notre siècle, mais ils ne sont point parvenus jusqu'à nous.

Le sac de Mantoue par les Impériaux en 1630, qui avait porté un coup si terrible à la fortune des Gonzague et entraîné la destruction de tant d'ouvrages d'art (1), épargna ces précieux objets, lesquels, deux cents ans plus tard, n'échappèrent pas à la rapacité de vils larrons. Au mois d'avril 1848, durant l'occupation militaire des monuments et des églises par les troupes autrichiennes, ils furent dérobés par deux soldats. Ces misérables ont-ils eu le loisir de conduire jusqu'au bout leur coupable entreprise, en profanant les reliques et en mettant au creuset l'œuvre d'orfévrerie que la tradition, sans preuves précises d'ailleurs, attribuait à Cellini? ou bien retrouvera-t-on un jour ce trésor dans quelque cachette? Il est à craindre qu'il soit définitivement perdu.

Vers 1820, l'habile fondeur et professeur de ciselure Giovanni Bellavite en avait exécuté des fac-simile en bronze, qui servaient de décoration à l'arcade de l'autel central de la crypte, dans laquelle on conservait les tabernacles d'or et les reliques sacrées. L'un d'eux s'est égaré pendant la même période de troubles. Mais l'autre subsiste, et nous en donnons la gravure ci-contre. La composition en est absolument semblable à celle du dessin conservé par Mgr Savoja : par conséquent, les deux reli-

(1) Les superbes collections des ducs de Mantoue ne furent pourtant pas anéanties lors de ce sac mémorable, comme on a pu le croire, par la raison que la fleur de ce qu'elles contenaient en avait été antérieurement distraite, notamment les cartons de Mantegna. Les besoins d'argent de la maison de Mantoue avaient porté le duc Vincent II à céder la majeure partie de sa galerie au Roi Charles Ier d'Angleterre. Dans la *Raccolta Veneta* (série I, t. Ier, pages 93 et suivantes), M. Armand Baschet a donné une très-intéressante et très-instructive étude sur les circonstances de cette transaction, proposée dès le 11 novembre 1626. Ralenties jusqu'au mois de mars 1627, et reprises alors, les négociations furent poussées assez vivement pour que l'acquisition fût rendue définitive, du 4 au 8 septembre, par un versement de soixante mille écus mantouans.

quaires, celui qui contenait la terre imbibée du précieux sang et celui qui renfermait l'éponge, avaient été copiés sur un même modèle. Or, ces deux pièces n'étant pas surmontées de la composition en ronde bosse décrite par Benvenuto, on en peut conclure que ni l'une ni l'autre n'était l'œuvre du maître, et que si les orfévres qui les ont exécutées se sont conformés à son modèle pour l'ensemble de la construction, ils en ont supprimé la partie artistique la plus intéressante, pour la remplacer par une simple croix.

En 1856, l'Empereur François-Joseph, pour réparer autant qu'il se pouvait le rapt malheureux de 1848, ordonna que deux nouveaux reliquaires d'or fussent exécutés. A Mantoue, on possédait encore une parcelle du *Preziosissimo,* détachée en 1572 de la terre imbibée et conservée dans l'église de Santa Barbara. Par la volonté de l'Empereur, cette relique dut faire retour à Sant' Andrea. Les vases modernes sont l'œuvre d'un orfévre milanais, M. Giovanni Bellezza, qui s'est inspiré de la composition de Cellini (1).

C'est ainsi que Mantoue, qui a perdu ses tabernacles du seizième siècle, possède encore dans de nouveaux vases sa relique du *Preziosissimo.*

Quant au reliquaire de l'église palatine de Santa Barbara, vide aujourd'hui de ce précieux trésor, la tradition veut l'attribuer, lui aussi, à Benvenuto Cellini. Mais il faut écarter cette hypothèse : c'est un ouvrage du dix-septième siècle. Sur le revers du pied on lit l'inscription : « N. Z. M, 1. 7. 9. », dont on n'a pas encore réussi à trouver l'explication.

Il n'y a donc plus malheureusement à chercher aujourd'hui de reliquaire ou tabernacle de Benvenuto à Mantoue; car, lors même que celui dont il fit le modèle pour le duc Frédéric II aurait jamais été exécuté par lui, ou par Niccolò, ou par quelque orfévre de Venise, il n'existerait plus depuis 1848.

Le Calice du Pape Clément VII.

Mentionné à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Ce calice en or, richement décoré, portait à la place du bouton les trois figures en ronde bosse de la *Foi,* l'*Espérance* et la *Charité,* hautes d'une palme. Sur le pied, trois médaillons, correspondant aux trois figures, renfermaient des sujets se rapportant à chacune d'elles : la *Naissance du Sauveur,* la *Résurrection,* le *Crucifiement de saint Pierre.*

---

(1) Ils sont en or, mesurent quarante-huit centimètres de hauteur, et pèsent chacun cent huit onces. Au sommet se trouve le Christ assis; la main gauche tient la croix, la droite entr'ouvre la plaie du côté par laquelle coule le sang divin. Le Sauveur est porté sur des nuages, au-dessus du globe terrestre.

La sainte relique, contenue dans une petite fiole de cristal richement ornée, est placée au centre du tabernacle, fermé par un épais cristal. Le couvercle est orné de six petits anges à genoux, et la frise est enrichie d'émaux et de brillants. Les statuettes du martyr Longinus et de saint André sont placées de chaque côté du tabernacle, où l'on peut lire les inscriptions : *Jesus Xti Sanguis* et *O Felix Mantua.* Sur le pied, au milieu d'autres ornements, sont les bustes des Papes qui approuvèrent le culte du *Preziosissimo,* Léon III et Pie II, et ceux des princes et princesses qui contribuèrent à diverses époques à l'érection de la Basilique : Ludovic de Gonzague, deuxième marquis; Vincent, quatrième duc; Béatrice de Canossa, et Isabelle d'Este-Gonzague, dont le nom était inscrit sur l'un des vases d'or volés en 1848.

Cellini raconte dans sa *Vita* les violents démêlés qu'il eut avec le Pape Clément VII au sujet de cet ouvrage, qui lui avait été commandé en 1531. Il y travailla longuement, mais il ne l'a jamais terminé. Non-seulement il ne l'avait pas achevé en 1534, à la mort de Clément VII, mais lorsqu'en 1536 Paul III voulut faire un présent à Charles-Quint, nous voyons que l'artiste proposa de composer un Christ d'or posé sur une croix de lapis-lazuli, avec un pied d'or richement orné et décoré de joyaux. Au pied de ce crucifix il eût adapté les trois figures de la *Foi*, l'*Espérance* et la *Charité* (1). Cicognara dit qu'elles finirent en effet par être employées ainsi (2) : « *Le figure da quello (calice) tolte, per non esser finito, vennero adattate a una croce per Paolo III.* » Le renseignement que donne Cicognara est inexact. Paul III, pressé par le temps, préféra offrir à l'Empereur un missel dont nous parlerons ci-après, et pour lequel Benvenuto exécuta une couverture d'orfévrerie. Enfin, par un document de la *Riccardiana*, évidemment inconnu de Cicognara, nous savons aujourd'hui que ces trois figures, dont Vasari a fait le plus grand éloge, étaient encore demeurées sans emploi après la mort de Paul III, arrivée en 1550.

Des besoins d'argent, provenant en grande partie de ce que le duc Cosme ne lui fournissait pas les subsides nécessaires aux dépenses du *Persée*, avaient contraint l'artiste à les mettre en gage chez le banquier Bindo Altoviti, avec lequel il avait d'autres comptes d'intérêt.

A ce propos, voici la traduction d'une note de Cellini :

« Je rappelle ici qu'aujourd'hui, 19 février 1552, ayant déposé depuis 1550 une de mes œuvres en or dans les mains de Bindo, fils d'Antonio Altoviti, de Florence, comme nantissement d'une somme de deux cents écus d'or; et Sa Seigneurie Illustrissime le duc Cosme ayant voulu que cette œuvre me fût rendue, Elle l'a fait retirer par l'entremise de messire Sforza, son camérier, en rendant lesdits deux cents écus pour lesquels elle était engagée. Ladite œuvre consiste en trois figures, *Foi*, *Espérance* et *Charité*, avec deux petits enfants (*puttini*), un chien et un feston, et trois petites médailles d'or, du poids de trente onces environ, or à vingt-trois carats; et ladite œuvre est tenue à ma disposition. »

Il ne s'agissait d'ailleurs pas ici d'une pure générosité du prince. On prenait note très-exactement de toutes les sommes versées à l'artiste pour quelque cause que ce fût, et ces deux cents écus ont bel et bien, nous l'avons vu plus haut, figuré au débit de son compte. Mais, comme nous allons le constater par d'autres documents, Cosme songeait à faire achever cet ouvrage, dont Cellini avait beaucoup avancé le travail depuis son retour de France.

Dans une lettre du 21 novembre 1562, l'artiste exprime le désir de le finir avant que la vieillesse lui ait fait perdre ce qui lui reste de santé : « *Io molto lo desidero di finire innanzi che io mi privi di questo resto di valetudine di mia povera vecchiaia.* » Pourtant, ce fut un orfévre nommé Niccolò Santini qui le termina.

Se conformant au bon plaisir de Son Altesse, l'artiste, à la date du 20 septembre 1570, présente, ainsi que nous l'avons déjà dit, aux « *molto magnifici e dignissimi signori sop-*

(1) *Trattato dell' Oreficeria*, p. 53, édit. Carlo Milanesi.
(2) *Storia della Scultura*, t. II. Venezia, 1816.

prassindachi » les comptes de tous ses travaux, que ceux-ci sont chargés de contrôler et d'établir définitivement. Rappelons ici ce qu'il dit du calice inachevé :

« Il y a, en outre, le calice d'or dont Son Altesse a fait don à Sa Sainteté, ouvrage décoré de trois figures d'or, d'un tiers de brasse, représentant la *Foi, l'Espérance* et la *Charité,* avec beaucoup d'ornements agréables et variés au-dessus de leurs têtes; et au pied du calice, trois médailles en demi-relief dont les sujets importants étaient presque achevés (*condotte alla penultima fine*). L'or employé de ma bourse dans ledit calice montait à trente onces à vingt-trois carats. Son Altesse m'avait donné sur ledit calice deux cents écus, remis à Bindo Altoviti, qui l'avait en gage. La façon en a été évaluée, à Rome, sur l'ordre du Pape Clément, de glorieuse mémoire, par des artistes très-capables, plus de trois cents écus, comme étant le prix de ma peine jusqu'au point où je l'avais mené, car je ne l'avais pas voulu finir. Mais j'ai rendu au Pape tout l'argent que j'en avais reçu, ce qui serait trop long à raconter. Je m'en rapporte donc à la générosité de Son Altesse. Qu'on tienne compte aussi des trente onces d'or à vingt-trois carats que j'y ai employées. Il y aura lieu de déduire les deux cents écus d'or reçus et de me créditer du reste. »

Avant que Cellini leur eût remis le mémoire que nous venons de citer, les syndics avaient déjà désigné deux experts pour estimer ses ouvrages : Bartolomeo Ammanati et le sculpteur Vincenzio di Raffaello de' Rossi. Ceux-ci avaient, à la date du 11 septembre 1570, donné leur avis par écrit sur tous les travaux, excepté sur le calice. Pour cet objet, les syndics avaient cru devoir consulter l'artiste chargé naguère de le terminer. Niccolò Santini, cet orfévre, libelle son estimation le 14 septembre, et fait remarquer qu'il connaît bien l'œuvre, commencée par Cellini, pour l'avoir achevée et tenue entre ses mains.

Enfin, le 26 septembre, les syndics, après avoir examiné le mémoire de Benvenuto et les rapports des experts, viennent à leur tour rendre compte au duc de leur mission : « Le calice étant à Rome, disent-ils, il ne leur a pas paru possible de mieux faire que de consulter l'artiste qui l'a terminé. » D'après Cellini, les experts de Rome avaient estimé sa main-d'œuvre à trois cents écus; Niccolò Santini ne la porte qu'à cent écus. Il est homme de bien; cependant, il faut remarquer qu'il est intéressé dans la question. Le calice tel qu'il est aujourd'hui ne saurait donner une idée exacte de ce qu'il était au moment où Benvenuto l'a laissé, et par ces considérations, les syndics, malgré l'estimation de l'expert, n'osent pas prendre sur eux de fixer un prix. Ils pensent que ce point doit rester à la discrétion personnelle du prince (1). Les trois figures n'ont donc pas été adaptées à une croix, comme l'a cru Cicognara, mais au calice, qui a été terminé par l'orfévre florentin Niccolò Santini. Ce calice a été ensuite emporté à Rome, et, par un manuscrit autographe d'Agostino Lapini, dont Francesco Tassi avait eu communication, on a pu savoir dans quelles circonstances. En 1569, Cosme Ier fut, comme on sait, couronné grand-duc de Toscane par le pape Pie V. Le manuscrit rapporte que le jour même de la cérémonie, accompagné des cardinaux Madruz et Alciato, ce prince fit présent d'un très-beau calice au Saint-Père. Et il ne peut y avoir à ce sujet aucune équivoque, car Agostino Lapini en donne la description exacte. Il nous apprend même que les trois figures, la *Foi, l'Espérance* et la *Charité,* les mains levées, supportent la coupe

(1) Le texte italien de ces diverses pièces, extraites de l'*Archivio delle Revisioni e dei Sindacati,* a été publié par Francesco Tassi.

du calice, et il ajoute que c'est l'œuvre de Benvenuto Cellini, « bien qu'à la vérité le célèbre auteur du *Persée* ne l'ait pas terminée ». Tous les documents sont donc absolument concordants. Ainsi, l'ouvrage de Cellini, destiné dans l'origine à Clément VII, qui le lui avait commandé, faillit être offert par Paul III à Charles-Quint, et finalement c'est Cosme qui en fit présent à Pie V. Ce précieux objet, qui avait fixé l'attention de tant d'illustres personnages, a malheureusement disparu.

Statuette de Notre-Dame.

Mentionnée à la *Vita.*

Après la grave maladie dont il faillit mourir à Rome en 1535, l'artiste convalescent promit d'exécuter une *Notre-Dame* pour son médecin. Lui fut-il possible de tenir cet engagement? Nous ne le savons pas, car c'est tout ce qu'il dit à cet égard.

Livre d'heures de Charles-Quint.

Mentionné à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Après son expédition de Tunis, l'Empereur étant passé par Rome, Paul III lui fit présent d'un superbe livre d'heures, pour lequel Benvenuto avait été chargé d'exécuter une couverture. La commande lui en avait été faite aux premiers mois de 1536; Charles-Quint étant arrivé le 5 avril de cette même année, le travail n'était pas encore achevé quand l'artiste eut ordre de le lui présenter (1).

La couverture de ce livre, en or massif, était un ouvrage très-richement orné de feuillages, d'émaux et de pierres précieuses. Les pierreries seules, au dire de l'orfévre, valaient environ six mille écus. Quant au manuscrit, orné d'admirables miniatures, il avait été payé plus de deux mille écus par le cardinal de Médicis; le prélat l'avait fait exécuter en vue de l'offrir à Julie de Gonzague (2).

Qu'est devenu ce précieux missel? Il n'existe ni à Vienne ni à Madrid; mais les couvertures de trois livres d'heures ayant été attribuées à l'orfévre florentin, nous aurons à examiner plus loin, dans la troisième partie de notre travail (3), si l'un d'eux répond à ce qu'il a dit de l'œuvre présentée à Charles-Quint. M. le baron Davillier, dans ses *Recherches sur l'orfévrerie en Espagne au Moyen Age et à la Renaissance,* a reproduit la couverture d'un missel de la fin du seizième siècle, au sujet de laquelle on avait à tort prononcé aussi quelquefois le nom de Cellini, mais qu'il a démontré être un ouvrage espagnol. Le manuscrit et les miniatures, d'une époque antérieure, avaient été probablement exécutés pour Jeanne la Folle (4).

---

(1) Voir plus haut, p. 35 et suiv.

(2) « Il quale aveva fatto fare il cardinal Ippolito de' Medici per donare alla signora Julia di casa Gonzaga. » (*Trattato dell' Oreficeria.*)

(3) Voir aux pièces attribuées à Benvenuto les notices sur le missel du Roi de Naples, et sur ceux de Cassel et du South Kensington Museum.

(4) Ce *Devocionario* appartient à la Biblioteca Real de Madrid. La reliure est en peau de truie. Les coins, les fermoirs et les ornements du dos sont en or émaillé noir, blanc, orange et bleu. Sur les plats se trouvent les armes de Castille et d'Aragon, surmontées de la couronne royale.

Divers objets d'orfévrerie relevés dans l'inventaire de la boutique de Benvenuto, à Rome, le 23 octobre 1538.

Cet inventaire, dressé sur l'ordre du gouverneur de Rome, par un notaire commis à cet effet, document que nous avons eu déjà occasion de citer, relève parmi les objets en cours de travail les pièces d'orfévrerie suivantes :

D'abord, une figurine de plomb, travail d'essai sans doute, exécuté par l'artiste d'après son premier modèle de cire, avant de conduire la pièce en or ou en argent.

Ensuite, un bassin d'argent, décoré à l'intérieur d'une figure d'argent; deux aiguières d'argent, formant ensemble huit morceaux. Quatre chandeliers d'argent, formant ensemble douze morceaux. Plusieurs morceaux d'argent dans une tasse également d'argent, le tout pesant onze livres et demie.

Modèles de diverses pièces d'orfévrerie exécutés pour le cardinal de Ravenne.

Benedetto Accolti fut d'abord secrétaire de Clément VII, puis évêque de Crémone et de Ravenne. Il venait d'être créé cardinal, précisément quelques jours avant le siége du fort Saint-Ange. Benvenuto le cite parmi les prélats qui montaient jusqu'à son bastion lorsqu'il remplissait les fonctions de bombardier. Gouverneur dans la Marche d'Ancône en 1535, Accolti fut arrêté par ordre de Paul III et enfermé au château Saint-Ange pendant plusieurs mois, sous l'inculpation de mauvaise administration des deniers pontificaux. Charles-Quint et le cardinal de Gonzague intervinrent en sa faveur et obtinrent sa liberté, à condition qu'il payerait l'énorme rançon de quatre-vingt mille écus. Le cardinal vécut dès lors tantôt à Venise, tantôt à Ferrare et à Florence, où il mourut le 21 septembre 1549. C'était un des écrivains les plus élégants de son temps, et il fut estimé de Bembo, dont il partageait le goût pour les arts.

Un document de la *Biblioteca Riccardiana* révèle que Benvenuto fut à plusieurs reprises employé par le cardinal de Ravenne, et nous fait connaître des travaux dont il n'est question ni dans la *Vita* ni dans le *Trattato dell' Oreficeria.*

Étant à Ferrare au mois de septembre 1540, il composa pour ce personnage :

« Un cheval de cire, de la grandeur d'une brasse, ayant dessus une figure et trois autres dessous; ouvrage en ronde bosse, terminé, et estimé deux cents écus.

« Un modèle de cire d'une galère, richement ornée, grande de deux tiers de brasse, estimé cinquante écus.

« Un modèle d'un bassin et d'une aiguière, avec beaucoup de figures, valant cent écus. »

Le 17 août, Benvenuto reçut « cent écus d'or à valoir sur le prix d'une salière d'argent commencée antérieurement pour le cardinal Salviati ». L'artiste raconte dans ses Mémoires les querelles qu'il eut avec Salviati à propos du calice du Pape Clément; la rancune qu'il en avait gardée l'avait détourné sans doute de terminer la salière pour ce prélat.

Le 18 septembre 1549, à Florence, Cellini prend encore note que le cardinal de Ravenne lui doit : « Pour les modèles en cire de deux tasses avec des figures en ronde

bosse, cinquante écus. » De ce document, il semble résulter que le cardinal commandait à Benvenuto des modèles de cire et faisait exécuter les pièces par d'autres orfévres.

Aiguière et Bassin du cardinal de Ferrare.

Mentionnés à la *Vita.*

Ce travail avait été commandé à Lyon par Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare, quand Benvenuto retournait en Italie, après son premier voyage de France en 1537. Cellini l'exécutait à Rome au moment même où Paul III le fit arrêter sur une fausse dénonciation. Dès qu'il eut recouvré sa liberté, l'artiste y travailla encore à Rome près du cardinal, avec ses élèves Paolo et Ascanio, et à Ferrare, lors de son séjour en cette ville en 1540; puis il les apporta au prélat à Fontainebleau, où il eut occasion, dès son arrivée, de les montrer à François I[er], qui en aurait fait un grand éloge.

Lorsqu'un peu plus tard il s'établit au petit Nesle, l'orfévre termina et dora le bassin et l'aiguière. Le cardinal eut l'habile inspiration d'en faire présent au Roi, dont il reçut en retour le bénéfice d'une riche abbaye rapportant sept mille écus de rente.

Il est à regretter que Benvenuto, qui note toutes ces particularités, n'ait donné qu'une description sommaire de son ouvrage. Il se borne à dire que l'aiguière était ornée de figurines en ronde bosse et en bas-relief; que le bassin, de forme ovale (*bacino ovato*), était aussi décoré de figurines en ronde bosse et de poissons en bas-relief, et que les deux pièces étaient d'une très-riche composition. On trouve dans les documents de comptabilité découverts par le marquis Giuseppe Campori (1), notamment dans le livre des dépenses particulières du cardinal Hippolyte d'Este, tenu par le trésorier Tommaso Mosti et dont nous avons parlé plus haut, des renseignements de quelque intérêt sur ces deux pièces.

En sortant de sa prison du fort Saint-Ange, Cellini avait retrouvé le bassin commencé pour le cardinal, et il le faisait achever par ses deux élèves Ascanio di Tagliacozzo et Paolo Romano, qui le suivirent à Ferrare et en France. Quant à l'aiguière, elle lui avait été volée avec beaucoup d'autres objets de prix, et il dut la recommencer. A Ferrare, on lui fournit le métal nécessaire, et le trésorier Mosti note qu'il lui remit un chandelier et diverses pièces de monnaie pour les fondre, « *et ponerle in un bochale de argento de aqua mano che lui fa,* etc. »

Enfin, à Paris, lorsque ce travail est achevé, on retrouve encore le fidèle trésorier notant sur son livre de comptes, à la date du 24 décembre, qu'il a été payé à l'artiste, le 12 de ce même mois, à Fontainebleau, soixante-quatorze écus d'or au soleil, une livre et dix sous tournois « *per dorare uno bacile et uno bochale ovale de argento lavorato a figure che lui fa per il predetto R[mo] Cardinale nostro quale vuole donare Sua S[ria] R[ma] alla Maiestà del Re Christianissimo* ».

Au *Traité de l'Orfévrerie,* l'artiste explique qu'il avait coutume de fondre le bec, l'anse et le pied des grands vases. Sans doute on peut travailler le pied au martelet,

(1) *Notizie inedite delle relazioni tra il cardinale Ippolito d'Este e Benvenuto Cellini.* Modena, 1862.

mais il est, suivant lui, préférable d'employer pour ce fragment le procédé de la fonte, qui assure à la pièce une base plus solide et un meilleur équilibre.

Autres objets d'orfévrerie exécutés pour le cardinal de Ferrare.

Les registres de dépenses cités à l'article précédent révèlent quelques-uns des autres ouvrages d'orfévrerie confiés à Benvenuto par le prélat. Ce sont :

Quatre chandeliers d'argent, pour lesquels, aux premiers temps de sa sortie de prison, l'artiste reçoit de Girolamo Salvi, clerc de la chambre, cent quatorze écus d'or et trente baïoques.

Une coupe d'argent, au sujet de laquelle il est versé trente baïoques à un tourneur qui doit en faire un modèle en bois : « *Per un modello de legno de una coppa datto a Mº Benvenuto, aurifice, per tirare una coppa de argento che lui ha da fare per il Rmo Cardle.* »

La monture d'un rosaire. On donne à Benvenuto un écu d'or dont il doit tirer les fils d'or nécessaires à cette monture : « *Per fare mostre da paternostri.* »

Ces trois articles sont notés sur le registre avant le départ de Rome, qui eut lieu le 22 mars 1540.

Cellini dut certainement exécuter beaucoup d'autres travaux pour le cardinal de Ferrare, mais il n'en est pas resté trace. Plus tard, à Paris, lorsqu'il abandonna le petit Nesle, ses élèves Ascanio et Paolo furent à leur tour employés par le prélat (1).

La Salière de François Ier. (Voir Pl. II et IX.)

Mentionnée à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.* — Conservée dans le *Trésor de la Maison I. R. d'Autriche,* à Vienne.

Les tables princières fournirent toujours aux orfévres l'occasion de produire de grandes pièces d'apparat. Au Moyen Age, ce furent surtout des hanaps et d'autres vases à boire de diverses sortes. L'Allemagne et les pays du Nord en ont produit les plus nombreux spécimens. Avec la Renaissance, l'art tendant de plus en plus à se séculariser, non-seulement les Souverains et les seigneurs du plus haut rang, mais nombre de gentilshommes et de riches bourgeois rivalisèrent de faste dans leurs festins, au point qu'en France et en Italie des lois somptuaires durent à plusieurs reprises être promulguées pour opposer un frein à des abus ruineux. Les orfévres présentaient alors leurs doléances, réclamant contre les édits qui entravaient leur industrie. On ne les écoutait guère, mais le goût du luxe était leur puissant complice ; il l'emportait bientôt, et faisait oublier la menace des lois restrictives. Au nombre des pièces les plus importantes du service étaient les salières, et quelques-unes paraissent avoir joué le rôle d'une sorte de surtout de table.

Cellini parle de deux pièces de ce genre : l'une qu'il exécuta au début de sa carrière, à Rome, sur la commande d'un cardinal, et que nous avons relevée plus haut ; l'autre qu'il fit à Paris pour François Ier. Celle-ci est parvenue jusqu'à nous, et le Trésor

(1) Voir plus haut, p. 68.

Impérial-Royal autrichien la possède aujourd'hui. Cette salière semble avoir été une de ses œuvres de prédilection. Après en avoir parlé plusieurs fois dans ses Mémoires, il y revient encore dans son *Traité de l'Orfévrerie,* se plaisant à la décrire et à rapporter à son sujet diverses anecdotes.

Ce fut à Rome, au commencement de l'année 1540, qu'il en fit le premier modèle. Le cardinal de Ferrare, qui avait récemment obtenu du Pape Paul III la liberté de l'artiste, l'occupait à divers travaux et venait le voir chaque jour, accompagné de deux gentilshommes, messer Luigi Alamanni et messer Gabbriello Cesano de Pise.

« Le cardinal et ces deux gentilshommes m'engagèrent vivement à composer aussi le modèle d'une salière; mais ils voulaient qu'elle sortît tout à fait de l'ordinaire et ne ressemblât en rien à ce qu'on avait exécuté jusqu'alors en ce genre. A ce propos, messer Luigi dit d'admirables choses, et messer Gabbriello en débita de non moins belles. Le cardinal, qui avait pris plaisir à les écouter, charmé des dessins que ces deux hommes de mérite avaient esquissés en paroles, se tourna de mon côté et me dit :

« Mon cher Benvenuto, les deux projets me plaisent tant, que je ne sais vraiment pas auquel « m'arrêter. Je m'en rapporte donc à toi, puisque tu as le soin d'exécuter l'œuvre. »

« Je pris alors la parole : « — Vous savez, Messieurs, quels personnages considérables sont « les fils des Rois et des Empereurs; vous savez de quelle divine majesté ils rayonnent. Et pour« tant demanderiez-vous au plus pauvre, au plus humble berger, s'il préfère ces fils de princes « à ses propres enfants? Vous pouvez être assurés que c'est bien pour les siens qu'il aurait le « plus d'amour. Et c'est ainsi que moi-même, réservant toute ma tendresse pour les enfants de « mon art, ce sera une œuvre de mon invention que je montrerai tout d'abord à Monseigneur « Révérendissime, mon protecteur. Beaucoup de choses en effet sont belles à dire, qui se « prêtent mal à l'exécution. » Et m'adressant aux deux gentilshommes :

« — Messieurs, vous avez parlé; moi, j'agirai. »

Luigi Alamanni, homme d'esprit et de belle humeur, s'amusa beaucoup de la repartie; mais Gabbriello Cesano paraît en avoir gardé rancune.

« Messer Luigi avait proposé que je fisse « *Vénus et l'Amour* », accompagnés de tout ce que le sujet comporte de gracieux; messer Gabbriello, « *Amphitrite, épouse de Neptune, entourée de tritons et d'une foule d'attributs* », plus faciles à décrire qu'à exécuter. Pour moi, sur une base de forme ovale de plus d'une demi-brasse, presque de deux tiers de brasse, je représentai « *l'Union de la Terre et de l'Océan* », personnifiée par deux figures grandes de plus d'une palme, assises les jambes entrelacées, allusion à ces bras de mer que l'on voit pénétrer dans l'intérieur des terres. L'*Océan,* caractérisé par une figure d'homme, tenait dans la main une nef d'un riche travail, pouvant contenir le sel; de la main droite il portait son trident, et au-dessous de lui étaient placés quatre chevaux marins. La *Terre,* figurée par une femme aussi belle et aussi gracieuse que j'avais pu l'exécuter, avait la main appuyée sur un temple richement décoré, posé sur le sol et destiné à recevoir le poivre; de l'autre main elle tenait une corne d'abondance, remplie de tous les plus beaux produits de la nature; autour d'elle j'avais encore groupé les animaux les plus agréables à voir, tandis que du côté de l'*Océan* j'avais placé autant de jolis poissons et de coquillages qu'un espace aussi restreint me le permettait. Enfin, je décorai l'épaisseur de l'ovale de nombreux ornements.

« Je n'eus pas à attendre longtemps le retour du cardinal et de ses deux savants gentilshommes. Quand je leur montrai mon modèle de cire, messer Gabbriello Cesano fut le premier à s'écrier : « Voilà un ouvrage auquel ne suffirait pas la vie de dix hommes. Et vous, Monseigneur, qui « désirez cet objet, jamais de votre vie vous ne le posséderez. Sans doute Benvenuto a voulu « montrer ses enfants, mais non les donner; car tandis que nous avions proposé des sujets « possibles à exécuter, il nous en montre un qui ne l'est pas. »

« Messer Luigi Alamanni prit alors ma défense. Quant au cardinal, il déclara qu'il ne voulait pas s'engager dans une telle entreprise. Je répondis : « Monseigneur Révérendissime, et vous, « savants gentilshommes, je vous dis, moi, que cet ouvrage, je l'exécuterai, ainsi que je l'espère, « pour celui à qui il est destiné; et chacun de vous le verra achevé et plus riche cent fois que le « modèle; et je compte avoir encore assez de temps pour mener jusqu'au bout bien d'autres « œuvres et de plus d'importance. »

« Le cardinal me dit avec humeur : « — Si tu ne le fais pas pour le Roi, chez qui je vais te « conduire, je ne crois pas que tu puisses le faire pour aucun autre. » Puis il me montra une lettre par laquelle Sa Majesté lui mandait de venir sans retard, en amenant avec lui Benvenuto. Je levai les mains au ciel en m'écriant : « Quand donc viendra cette heure du départ! » Le cardinal me répondit de mettre ordre à mes affaires à Rome, et de me tenir prêt à partir dans dix jours. »

Ce fut en effet en France et pour le Roi François Ier que Cellini put exécuter cette salière. Voici encore un passage des Mémoires qui fait connaître dans quelles circonstances. Le Roi avait visité l'atelier du petit Nesle et s'était montré très-satisfait des travaux de l'artiste, qu'il fit appeler dès le lendemain :

« Quand j'arrivai, écrit Cellini, on était au second service. Le cardinal de Ferrare était à table avec le Roi. Dès que j'approchai, Sa Majesté s'adressa tout de suite à moi et me dit que puisqu'Elle avait déjà de ma main un bassin et un vase d'un si beau travail, il lui fallait encore, pour les accompagner, une belle salière; qu'Elle voulait que je lui en fisse un dessin, et surtout qu'Elle désirait l'avoir très-promptement.

« Je répondis : « Votre Majesté verra ce dessin bien plus tôt qu'Elle ne pense, car lorsque j'ai « fait le bassin, j'ai pensé qu'une salière devrait nécessairement l'accompagner. Je puis donc lui « montrer à l'instant mon projet, si tel est son bon plaisir. » Le Roi se tournant avec vivacité vers le Roi de Navarre et les cardinaux de Lorraine et de Ferrare : « En vérité, dit-il, voilà un « homme qui sait se faire aimer et inspirer le désir de le connaître. » Et il ajouta qu'il verrait volontiers mon dessin. J'eus bientôt fait d'aller et de revenir; je n'avais que la Seine à traverser. J'apportai le modèle de cire que j'avais imaginé à Rome pour le cardinal de Ferrare; dès que le Roi le vit, il en parut émerveillé : « — Cela est cent fois plus admirable que je ne l'aurais « supposé, dit-il. Quel homme étonnant! Il ne doit jamais se reposer. » Le visage tout joyeux, il ajouta que cet ouvrage lui plaisait beaucoup, et qu'il désirait l'avoir en or. Le cardinal de Ferrare me fit comprendre du regard qu'il reconnaissait ce modèle comme étant celui-là même que j'avais composé pour lui à Rome. Je lui avais prédit alors que cet objet serait exécuté pour celui à qui le destin le réservait. Je lui rappelai mes paroles; il s'en souvint, et s'imaginant que je voulais ainsi me venger de lui, il en fut irrité au point de dire au Roi : « Sire, ceci est un « énorme travail, et je serais porté à craindre qu'il ne fût jamais terminé. Ces valeureux artistes « ont de vastes conceptions, et ils sont enclins à s'engager dans une entreprise sans en considérer « la fin. Si j'avais à commander une œuvre aussi considérable, je voudrais d'abord savoir quand « je pourrais l'avoir. » Le Roi répliqua que si l'on devait s'enquérir avec tant de minutie de la fin de toute chose, on n'entreprendrait jamais rien; et par le ton qu'il mit à ses paroles, il fit comprendre que de telles œuvres n'étaient pas l'affaire d'hommes de peu de valeur. Je repris alors : « Les princes qui encouragent leurs serviteurs ainsi que le fait Sa Majesté, rendent faciles « les plus grandes entreprises; et puisque Dieu m'a donné un si admirable patron, j'espère à « mon tour accomplir pour lui de grands et d'admirables travaux. » — « Je le crois », dit le Roi. Puis il se leva de table, me conduisit dans sa chambre, et me demanda quelle quantité d'or il me fallait pour cette salière. « Mille écus », répondis-je. Aussitôt il appela son trésorier, le vicomte d'Orbec, et lui ordonna de me remettre sur l'heure mille écus de vieil or et d'un bon poids. »

Nous avons reproduit plus haut la description que Cellini a donnée dans ses Mémoires

Héliog. Dujardin. Imp. Eudes.

LA SALIÈRE DE FRANÇOIS 1ER

Deuxième côté

(Trésor de la Maison I. R. d'Autriche à Vienne.)

E. PLON & Cie Edit. PLANCHE IX.

du modèle en cire; celle qu'il fait ensuite de l'exécution définitive n'en diffère presque pas. Il ajoute seulement que sur la base il disposa, dans des compartiments, quatre figures un peu plus qu'en demi-relief, la *Nuit,* le *Jour,* le *Crépuscule* et l'*Aurore,* ainsi que celles des quatre vents principaux. Cependant l'artiste, en terminant son ouvrage, ajouta encore à la richesse des détails. Dans un des chapitres de son *Traité de l'Orfévrerie,* il décrit la salière en or telle qu'il réussit à l'achever, malgré les pronostics contraires du cardinal de Ferrare et de messer Gabbriello Cesano :

« La figure de *Neptune,* haute de plus d'une demi-brasse, était sculptée en ronde bosse dans une plaque d'or repoussée au marteau et au ciselet (1). Le dieu, au milieu des flots de la mer, est triomphalement assis sur une coquille traînée par ses quatre chevaux marins, ayant la tête et le poitrail du cheval et se terminant en poissons. La main droite tient le trident; le bras gauche est appuyé sur un esquif très-richement orné, destiné à contenir le sel. Tout autour j'avais figuré des ébats de monstres marins.

« En face de *Neptune,* la *Terre* était représentée sous la figure d'une femme de même dimension, et travaillée aussi en ronde bosse. Ses jambes étaient entre-croisées d'une façon très-gracieuse avec celles de *Neptune;* l'une était étendue, l'autre repliée, pour rappeler les plaines et les montagnes. Dans une de ses mains se trouvait un petit temple ionique richement décoré, servant de poivrière; et dans la main droite j'avais placé une corne d'abondance remplie de feuilles, de fruits et de fleurs. Du côté de cette figure se trouvaient de jolis animaux terrestres, et du côté de l'*Océan,* de beaux poissons apparaissaient au milieu des ondes. Dans l'épaisseur du socle, j'avais disposé huit petites niches occupées par des figures personnifiant, les unes, le *Printemps,* l'*Été,* l'*Automne* et l'*Hiver;* les autres, l'*Aurore,* le *Jour,* le *Crépuscule* et la *Nuit.* La partie creuse de l'œuvre était complétement remplie d'ébène, dont on ne voyait qu'un très-mince filet en dessous, lequel, par sa couleur noire, faisait valoir la pièce. Enfin, je la posai sur quatre petites boules d'ivoire d'une grandeur convenable, dissimulées plus d'à moitié dans l'ébène, et arrangées pour pivoter dans les entailles du bois, de manière que la salière, placée sur la table, pouvait être tournée dans tous les sens. De cette œuvre, une bonne partie était émaillée, notamment les feuillages, les fruits, les fleurs, quelques troncs d'arbres, les vagues de la mer et plusieurs autres endroits, selon que l'art le voulait. »

On remarquera que d'après la description de la *Vita* et du *Traité de l'Orfévrerie,* l'*Océan* devrait tenir la nef dans sa main, ou y appuyer le bras gauche, tandis que tout au contraire le vaisseau destiné à recevoir le sel est posé à sa droite. De même, la *Terre* devrait appuyer la main sur le petit temple réservé au poivre, tandis que dans la fameuse salière aujourd'hui conservée à Vienne et dont nous donnons la reproduction, cette figure porte la main gauche au sein, par un mouvement naturel à Cybèle, nourrice du monde, et tient de la droite, non pas une corne d'abondance, mais simplement des fleurs et des fruits. Il ne faut pas oublier que l'artiste décrivait cette pièce de longues années après l'avoir perdue de vue, et que par conséquent d'aussi légères confusions dans ses souvenirs n'ont rien que de bien explicable.

D'après la description donnée dans les Mémoires, les figures du socle seraient l'*Aurore,* le *Jour,* le *Crépuscule* et la *Nuit,* séparées entre elles par les quatre autres allégories qui représentaient les quatre vents principaux, et non pas les quatre saisons, comme il est dit au *Traité de l'Orfévrerie.* Il n'y a d'ailleurs pas là contradiction, la

(1) Voir plus haut, page 156, les procédés de travail employés par l'orfévre.

figure qui représente *Zéphire* pouvant personnifier en même temps le *Printemps,* et ainsi des autres vents et des autres saisons.

Au *Traité de l'Orfévrerie,* nous emprunterons encore une anecdote assez caractéristique des mœurs de cour et de l'esprit de François Ier :

« Lorsque mon travail fut achevé et que je fus en mesure de le présenter au Roi, il m'advint certaine aventure qui terminera ce chapitre et prouvera que les gens de talent n'ont rien à craindre des machinations de la méchanceté et de l'envie.

« Un certain personnage auquel ma réputation et mes succès portaient sans doute ombrage, mais dont je tairai le nom, tenta lâchement de détourner de mon œuvre les yeux du Roi pour m'empêcher de recueillir la récompense de ma peine. Telle est la perversité des âmes viles! Instruit du jour où je devais remettre ma salière, cet astucieux vieillard me fit voir plusieurs petits bronzes antiques d'une réelle beauté. Comme il me demandait mon sentiment, j'en fis hautement l'éloge qu'ils méritaient. J'ajoutai même que je les payerais volontiers je ne sais plus quelle somme d'argent; sur quoi mon homme partit l'air satisfait. Le lendemain, il feignit de se trouver là par hasard, et, mettant son dessein à exécution, il choisit juste le moment où je présentais ma salière pour offrir ses statuettes au Roi, en disant à Sa Majesté combien j'en avais apprécié le mérite. Le bon Roi parut les regarder avec quelque admiration, puis il s'écria : « Quelle reconnaissance ne devons-nous pas aux artistes de nos jours, eux qui nous montrent « aussi des œuvres qui ne le cèdent pas en beauté à celles de l'antiquité! » En me congédiant, il me fit encore beaucoup de compliments et me récompensa au delà de mon mérite. Et c'est ainsi que ce méchant vieillard échoua dans son complot. Il vint ensuite me présenter quelques explications en forme d'excuses sur l'ennui qu'avaient pu me causer ces figurines que depuis longtemps il projetait d'offrir au Roi. Je feignis de ne pas avoir compris son mauvais dessein, bien qu'il eût été certainement d'établir entre les bronzes et ma salière une comparaison au préjudice de celle-ci (1). »

Les amis de Benvenuto furent les premiers à se servir de la salière royale, dont l'artiste leur fit honneur à la table de son château de Nesle. Voici comment il le rapporte dans la *Vita :*

« Quand je plaçai cet ouvrage sous les yeux du Roi, il poussa un cri de surprise et ne put se lasser de le regarder. Il me dit ensuite de le reporter à ma maison, et que je serais avisé en temps utile de ce que j'en devrais faire. Je le rapportai donc chez moi; tout de suite j'invitai mes quelques chers amis, et avec eux je dînai dans la plus grande joie, après avoir mis la salière au milieu de la table; c'est ainsi que nous fûmes les premiers à en faire usage. »

Une trentaine d'années plus tard, lorsque le Roi Charles IX épousa Élisabeth, fille de l'Empereur Maximilien II, il fit présent à l'archiduc Ferdinand d'Autriche de la salière de Cellini. Cet objet fut conservé au château d'Ambras jusqu'au jour où les collections de ce château furent transportées à Vienne.

L'historique de la pièce peut d'ailleurs être reconstitué en entier. Ce fut en 1570 qu'eut lieu le mariage de Charles IX, dont Voisin de la Popelinière a raconté les diverses circonstances (2). L'alliance du Roi de France avec la fille de l'Empereur était

(1) La même anecdote est rapportée dans une collection de *Récits de Cellini,* publiée à Venise par Bartolomeo Gamba en 1828. Le propriétaire des figurines y est nommé; c'était un des trésoriers du Roi, le seigneur de Marmagne.

(2) Voir Voisin de la Popelinière, *L'Histoire de France, enrichie de plusieurs notables occurrences,* etc., 2 vol. in-folio. La Rochelle, 1581.

considérée comme le gage d'une paix durable pour la chrétienté : « Le Roy mesme, pour davantage imprimer ceste opinion au cœur des siens, induit par la Royne sa mère, qui ne cherchoit que dignes alliances à ses enfants; poussé d'ailleurs par un instinct naturel qui le mouvoit à se moyenner une femme pour en tirer un successeur à la fleur de lys, se resolut à mestre une prompte fin au propos encommencé de son mariage avec Ysabeau, seconde fille de l'Empereur Maximilien. » Le conseiller et secrétaire d'État de Villeroy fut donc envoyé « pour résoudre les particularitez qui se pourroient présenter ». La première fille de l'Empereur, la princesse Anne, « estoit ja promise au Roy d'Espagne (1), demeuré veuf depuis deux ans par la mort de Madame Élisabeth, sœur du Roy Charles ». Le Roi de France, en épousant la seconde fille de Maximilien II, allait par conséquent devenir pour la seconde fois beau-frère de Philippe II.

Charles IX faisait à cette époque un voyage en basse Bretagne, et il en revenait lorsque Villeroy se porta au-devant de lui à Angers pour lui rendre compte du succès de sa mission. « Avant les choses pris tel avancement, le comte de Retz, premier gentilhomme de la chambre, aujourd'hui mareschal de Gondy, fut envoyé vers l'Empereur avec ample pouvoir d'exécuter le surplus; et spécialle procuration à Ferdinand, frère de l'Empereur, pour espouser par parolle de présent au nom et comme procureur du Roy, Ysabeau, sa niepce. Ce qui se fit à Spire, où les Estats d'Allemagne étoient assemblez pour adviser et donner ordre aux affaires de l'Empire. » L'Empereur y vint avec l'Impératrice, « pour y parachever le mariage encommencé ». Et cette cérémonie du mariage simulé eut lieu le 22 octobre 1570 (2).

Ferdinand d'Autriche, frère de l'Empereur, qui y remplit le rôle de procureur du Roi de France, fut un prince d'une remarquable valeur. Il était né à Linz en 1529, précisément à l'époque où la ville de Vienne était assiégée par les Turcs. Dès l'âge de dix-huit ans, il se signala par sa bravoure au combat de Mühlberg. Quand Charles-Quint abdiqua, il fut chargé du gouvernement de la Bohême, combattit victorieusement les Turcs, et fit son entrée comme seigneur à Inspruck, en 1567.

Après la cérémonie du mariage simulé, l'Électeur de Trèves eut mission, avec quelques hauts personnages de la cour impériale, de conduire en France la princesse, à peine âgée de seize ans. Charles IX, qui n'en avait que vingt, impatient de voir sa jeune femme, se porta mystérieusement au-devant d'elle :

« Le Roy se treuva à la rencontre qui estoit allé en poste de deux lieuës par delà Mézières, passé par une casemate, en habit déguisé et le visage couvert de son manteau pour voir sa destinée. Dont averti Son Excellence print occasion de luy monstrer le costé du château pour la faire tourner celle part, aiant le visage nu et la teste couverte d'un scoffion, le chapeau par-dessus. » Le jeune époux, charmé de la grâce de la princesse, courut dire son contentement à la Reine sa mère. Brantôme (3) est d'accord

(1) Philippe II épousa successivement Marie de Portugal, Marie Tudor, Élisabeth de France, fille de Henri II et de Catherine de Médicis, et Anne d'Autriche, fille de Maximilien.

(2) « Caesar Elisabethae alterius filiae sponsalia cum Carolo Rege X kal. IX br. celebrat Ferdinando Caesaris fratre ad id a Rege cum mandato amplissimo constituto, qui Regem representaret. » — THUANUS, II, LXVII, p. 638.

(3) « Laquelle nous pouvons dire partout avoir esté l'une des meilleures, des plus douces, des plus sages

avec La Popelinière pour faire l'éloge des vertus de cette charmante et douce Ysabeau, à qui était réservé le lugubre réveil de la Saint-Barthélemy, et qui, malgré l'horreur que lui inspirèrent de tels massacres, n'en demeura pas moins fidèlement attachée au souvenir de ce triste mari, au point de ne pas vouloir quitter son deuil et de repousser la main du Roi d'Espagne, devenu veuf pour la quatrième fois par la mort de la Reine Anne.

Le mariage réel de Charles IX et de la fille de Maximilien II eut lieu à Mézières le 26 novembre. « Bien que la place soit petite et serrée, le tout néanmoins fut préparé de sorte que d'une place de guerre on en fit une ville de pompe et de magnificence », dit encore La Popelinière, qui n'oublie pas de mentionner quelques-uns des cadeaux faits par le Roi en cette occasion : « Le vint heutième, de Marillac et de Saint-Bonnet, les Surintendans des finãces, firent présens aux Seigneurs Germains. A l'Électeur, d'un buffet de vaisselle d'argent doré de grande valeur, et aux trois autres, chacun le sien de douze cents escus; bien quarante autres eurent chaines d'or. »

Si Charles IX fit de riches présents à l'Électeur de Trèves et aux « Seigneurs Germains », à plus forte raison avait-il dû se préoccuper d'offrir quelques objets d'un prix exceptionnel à Ferdinand d'Autriche, qui l'avait représenté à Spire et qui par cette alliance devenait son oncle. Il ne pouvait ignorer combien ce prince aimait passionnément les arts et se plaisait à réunir dans son château d'Ambras, en Tyrol, des collections de tableaux, de médailles, d'armures et de pièces d'orfévrerie. Or, précisément dans l'inventaire de la collection d'Ambras, dressé en 1596 après la mort de Ferdinand, arrivée en 1595, on trouve une série d'objets de grande valeur artistique, notés comme ayant été donnés en présent par le Roi de France Charles. M. Joseph Arneth en a produit le texte en vieil allemand, avec le fac-simile des signatures (1). Nous traduisons l'article relatif à la salière :

« *Sur une base en ébène, un vase garni partout d'or fin, et portant deux figures en or massif, qui se font face et qui figurent Neptune et une femme, lequel vase a été donné en présent par le Roi de France Charles à Son Altesse.*
« *Poids : 26 marcs et deux seizièmes.* »

En regard de cette notice, tirée de l'inventaire de la collection d'Ambras, il est intéressant de placer un document analogue, celui-ci extrait d'un *Inventaire des vais-*

---

et des plus vertueuses Reynes qui régnast depuis le règne de tous les Roys et Reynes qui aient jamais régné. » BRANTÔME, édition de la *Société de l'Histoire de France*, t. IX, p. 594.

(1) Voici le protocole de cet acte : « Inventaire des objets mobiliers ayant appartenu à feu Son Altesse l'archiduc Ferdinand d'Autriche, de glorieuse mémoire, tels que, sur l'ordre de Sa Majesté l'Empereur notre très-gracieux maître, les commissaires délégués à cet effet par Sa Majesté Impériale, savoir les nobles seigneurs dont les noms suivent : M. le baron Charles de Wolckenstein de Rodenegg, président du gouvernement de l'Autriche supérieure; M. Charles Schurffen de Schœnwœrt de St-Mariastein de Niederpreittenbach, grand maréchal de la cour et prévôt de Kuefstein (qui était en même temps le mandataire de Son Altesse l'archiduchesse Marie d'Autriche, née duchesse de Bavière, veuve, et de l'archiduc Mathias d'Autriche); M. Cyriaque Heidenreich de Pidenegg de Matrai, président de la Chambre des finances de l'Autriche supérieure, et M. Christophe Vintler de Platsch, ont constaté l'existence desdits objets dans le château de Ruhelust, jadis habité par Son Altesse l'archiduc susnommé, de bienheureuse mémoire, dans l'ancien château et dans ses dépendances, ainsi que dans le château princier d'Ambras, et que MM. les commissaires

selles et joyaux d'or et argent doré, pierres, bagues et autres choses précieuses trouvées au Cabinet du Roy à Fontainebleau, etc., dressé sur l'ordre du Roi Charles IX, en 1560.

Cet inventaire fut fait par le sieur de la Bourdaizière, le sieur de Brou, tous deux gentilshommes ordinaires de la chambre du Roi; maître Florimond Robertet et le sieur de Villeroy, ses conseillers et secrétaires d'État aux finances. Trois orfévres furent chargés des prisées : François du Jardin, orfévre du Roi; Pierre Redon et Henry de Boux, tous deux orfévres du Roi de Navarre. Ils furent en outre assistés par deux autres conseillers du Roi, les sieurs de Lézigny et de Grantville, « depputez pour cest effect par le Roy et ladite Royne sa mère (1) ».

Sous le n° 107, les mandataires du Roi et de la Reine mère enregistrent : « *Ung triton d'or, avec une Tétis servant de sallière, le pied d'ébène, pesant XXX marcz* (2), *dont y en peult avoir seize d'or, estimé IXᶜ XXIII.* » Et en marge de cet article a été ajoutée, à une date postérieure, l'annotation suivante : « *Ledit triton a este prins pour en faire present à Monsgr l'archiduc Ferdinand, qui fiança la princesse Élisabeth au nom de Sa Maté. Faict à Paris, le XXIIIᵉ jour de septembre* 1570. »

Cette salière sur pied d'ébène ayant « ung Triton avec une Tétis » avait passé inaperçue, ou du moins n'avait pas éveillé jusqu'à présent l'attention comme ouvrage de Cellini; mais le rapprochement avec le document d'Ambras révèle que c'est à n'en pas douter l'œuvre de prédilection de l'orfévre florentin. D'ailleurs, ce même inventaire français contient la description de deux autres ouvrages : Une grande coupe d'or, enrichie de pierreries, avec un saint Michel sur le couvercle, et une grande coupe de cristal en forme de gobelet garnie d'or, à propos desquels il est pareillement noté en marge que ces deux objets ont été offerts à la même date et à la même occasion à l'archiduc Ferdinand. Or ces deux pièces se trouvent également portées sur l'inventaire d'Ambras comme offertes par Charles IX; elles figurent aujourd'hui avec la salière au Trésor Impérial et Royal, et M. Arneth les a aussi décrites et reproduites en même temps.

Le présent des trois objets retirés le 23 septembre 1570 du Cabinet du Roi fut donc

---

susdits les ont vérifiés et décrits en détail, depuis le 28ᵐᵉ jour du mois de janvier jusqu'à la clôture du présent inventaire.

« Son Altesse l'archiduchesse Anne-Catherine d'Autriche, née duchesse de Mantoue, veuve de Son Altesse l'archiduc Ferdinand d'Autriche, etc., susnommé, a délégué comme ses mandataires à l'effet de décrire et d'inventorier lesdits objets, MM. Dario de Nomi (?), grand maître de la cour, et André Untersperger (pour ce qui concerne les objets se trouvant à Inspruck). D'autre part, Son Altesse le prince André, révérendissime cardinal d'Autriche, évêque de Constance et de Brixen, et Mgr Charles, margrave de Burgau et landgrave de Nellenburg, ont délégué à cet effet les honorables MM. André de Velss de Pirsthaimb, Jean Reichart, Frédéric Schrenncken de Nozingen et Vit Schensperger, pour les objets se trouvant à Inspruck et dans le château d'Ambras. »

A la fin, on lit : « En foi de quoi MM. les commissaires ont apposé leur signature. — Fait à Inspruck, le 30ᵐᵉ jour de mai 1596. — CHARLES, baron DE WOLCKENSTEIN; Charles SCHURFFEN, prévôt de Kuefstein, HEIDENREICH; Christophe VINTLER DE PLATSCH. »

(1) Nous reparlerons de cet inventaire aux Appendices.

(2) L'inventaire d'Ambras note vingt-six marcs et deux seizièmes, au lieu de trente. Cette différence peut provenir d'un léger écart entre le poids du marc allemand et celui du marc français.

fait à l'archiduc, d'après ce qu'il est dit en marge du document français, à l'occasion, non pas de la cérémonie du mariage, mais de celle des fiançailles. Le mariage simulé n'eut lieu en effet, nous venons de le voir, que le 22 octobre, et le mariage réel que le 26 novembre. C'est ainsi que La Popelinière, en notant les présents offerts à cette dernière date à l'Électeur de Trèves et aux « Seigneurs Germains », n'a pas eu à parler de celui qui avait été fait deux mois auparavant à l'archiduc.

Arrivée en Tyrol, la salière de François I[er] y fut conservée sans qu'on ait paru savoir le nom de l'artiste qui l'avait exécutée. Le cardinal Andréas et Charles de Burgau héritèrent du château et de la collection d'Ambras au décès de leur père; le cardinal étant mort à son tour en l'an 1600, Charles, qui n'avait pas d'enfants, vendit son héritage tout entier à l'Empereur Rodolphe II, en 1606; et c'est ainsi qu'Ambras et ses richesses artistiques passèrent dans les biens du chef de la Maison impériale (1).

Quelques fractions furent successivement détachées de cette admirable collection. Léopold I[er] fit venir à Vienne cinq cents manuscrits et quatorze cent quatre-vingt-neuf volumes par les soins du savant Lambek. En 1713, Heraeus fut envoyé à Ambras pour y classer la collection numismatique, et il choisit quinze cents médailles qui vinrent enrichir le Cabinet de Vienne. La galerie impériale de peinture de cette ville emprunta cinquante toiles à Ambras, avec l'approbation de l'Impératrice Marie-Thérèse, et en 1784, sur l'ordre de l'Empereur Joseph, on y fit aussi un choix de pierres gravées. En 1806, Napoléon donna ordre d'y prendre les armures françaises, au nombre de dix, toutes du plus haut intérêt pour nous, puisque ce sont celles de François I[er], Charles IX, Henri de Guise, Charles duc de Mayenne, Anne de Montmorency, François de Montmorency, Henri de Montmorency, Henri de Montpensier, Charles de Bourbon et Charles de Biron.

Les Autrichiens jugèrent dès lors prudent de ramener la collection entière à Vienne. La partie la plus importante, notamment la série des armures, encore riche et de premier ordre, — quoique nombre de pièces en aient été distraites aux siècles passés, en divers temps de guerre, pour armer la population, — se trouve au petit Belvédère. Les objets d'orfévrerie les plus précieux ont été placés dans le Trésor de la Maison Impériale et Royale d'Autriche, conservé dans un bâtiment faisant partie du palais même des Souverains, et c'est ainsi que la salière de François I[er] y trouve place aujourd'hui.

Aloïs Primisser, dans un Catalogue de la collection d'Ambras publié en 1819 (2), signala le premier la salière venue d'Ambras à Vienne comme étant l'œuvre de Cellini. Gœthe, en 1803, ignorait que celle-ci subsistât; Cicognara, en 1816, la croyait perdue. C'est pourtant la traduction allemande des Mémoires de l'artiste donnée par Gœthe qui révéla très-probablement à Primisser la concordance entre la description de Benvenuto et la pièce de son Musée. En effet, si l'auteur de la *Vita* et du *Trattato dell' Oreficeria* s'est trompé dans ses souvenirs sur quelques détails secondaires relatifs à l'attitude de ses deux figures, l'*Océan* et la *Terre,* ainsi que nous l'avons signalé plus haut, il ne peut

(1) Voir Joseph Arneth, article dans le neuvième volume du recueil *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* (Philosophisch-Historische Classe). Vienne, Gerold.

(2) *Die K. K. Ambraser Sammlung.* Vienne, 1819.

venir à l'esprit de personne que la salière de Vienne ne soit pas son œuvre. Le hasard n'aurait pu produire semblables à ce point deux pièces d'une telle valeur matérielle et aussi compliquées; et si Clarac, en 1841 (1), a supposé que l'œuvre de l'orfévre florentin avait dû être fondue sous le règne de Louis XIV, c'est que la pièce de Vienne avait échappé à son attention.

Il nous paraît inutile de nous attarder à la description de cet ouvrage, puisque nous en donnons deux gravures qui le montrent de l'un et de l'autre côté. D'ailleurs, ce qu'en a écrit Benvenuto est exact à bien peu de chose près. Nous fournirons seulement quelques indications sur la couleur des émaux qui le rehaussent dans les accessoires; car ces émaux laissent à peu près partout à découvert l'or des figures principales. La guirlande de fruits placée sur la tête de la *Terre* se compose de poires et de figues en émail vert et rouge, ayant au centre une pomme rouge, et à l'extrémité un aster blanc opaque à étamines bleues. Le diadème de l'*Océan* est vert, et le trident porte quelques traces d'émail gris. La main gauche de cette figure tient une sorte d'étoffe orientale à bordure rayée verte et bleue. Les animaux marins et terrestres, le petit temple et la nef, ainsi que les huit figures en relief de la base, sont en or, avec quelques rehauts. Les poissons et les quatre chevaux marins émergent des flots bleus dans lesquels ils se jouent. Des fleurs et des fruits parsèment le sol du côté de la *Terre :* fleurs blanches à étamines bleues, poires, pommes et grenades aux teintes brunes; figues rouges et vertes, raisin bleu foncé, glands verdâtres et jaune ananas, le tout au milieu de feuillages verts. Près de la *Terre* se tiennent le lion, le chien et l'éléphant, avec la salamandre, emblème de François Ier. Sur le dos de l'éléphant est jeté un tapis de couleur verte, à franges d'or, parsemé de lys d'or. Les écailles de la salamandre sont en émail gris, parsemé de petits points d'or; et la moitié du corps de l'animal imaginaire est enveloppée de flammes ayant l'éclat du rubis.

La toiture du petit temple ionique, destiné à contenir le poivre et les autres épices, supporte une femme nue, couchée sur un tapis brun, figure par laquelle l'artiste a voulu sans doute symboliser les pays chauds.

Aux quatre angles de l'entablement du temple sont placées quatre petites figurines qui paraissent caractériser les Saisons; elles sont assises sur des tapis bleus et rouges, parsemés de fleurs et de fruits. Les colonnes et les volutes sont ornées de touches d'émail bleu et d'émail blanc pointillé de bleu.

Dans des niches ménagées aux deux petits côtés de l'édicule, on voit les figurines d'*Hercule* et de l'*Abondance*. Au-dessus de l'une est placé l'écu fleurdelisé surmonté de la couronne royale de France; au-dessus de l'autre, la salamandre. Ces détails indiquent avec la dernière évidence, s'il était encore utile de le démontrer, que nous avons bien devant nous la salière de François Ier.

Quant à la nef destinée à recevoir le sel, elle est d'un travail très-fin comme orfévrerie, et les détails de sa décoration assez compliquée sont rehaussés d'émaux de couleurs variées. Les tapis sur lesquels sont couchées quatre des figures en relief de la base, leurs attributs et les autres accessoires de l'ornementation, sont également pré-

(1) *Musée de sculpture.* Paris, 1541.

texte à l'emploi d'émaux heureusement diversifiés, et l'artiste a excellé dans leur choix harmonieux autant que dans leur exécution.

Malgré sa haute réputation, cette pièce n'est pourtant pas sans défauts, et c'est dans sa composition même qu'il y a matière à critique. Nous ne parlerons pas de cette idée bien recherchée d'indiquer par l'entre-croisement des jambes de l'*Océan* et de la *Terre* les bras de mer qui entrent dans les continents; non plus que de cette autre préoccupation de rappeler les plaines et les montagnes par le mouvement des jambes, l'une étendue, l'autre relevée, de la figure qui caractérise la *Terre.* Cela sent fort les *concetti* des rimeurs de sonnets contemporains de Benvenuto. Mais peu importe, puisqu'il n'en résulte rien de disgracieux au point de vue de l'art statuaire. Ce qu'on peut reprocher plus sérieusement à l'artiste, c'est l'attitude renversée à l'excès de ses deux figures principales; elles fatiguent le regard, parce qu'il leur serait impossible, vivantes, de s'y maintenir quelques instants, la femme surtout. Le cou de celle-ci est trop long, et il est à supposer que l'artiste a emprunté ce défaut à la jeune fille qui lui servait alors de modèle. La plupart des Florentins de la première et de la plus belle période de la Renaissance avaient gardé à l'égard de leurs modèles une sorte de tradition naturaliste, et c'est ainsi qu'on rencontre aujourd'hui dans les rues de Florence tel petit marchand ambulant qu'on reconnaît pour avoir été copié autrefois par les Mino da Fiesole et les della Robbia. Pourtant, si ces maîtres admirables s'attachaient à ce point à reproduire la nature, c'était pour mieux lui dérober ses physionomies aux personnalités diverses et son sentiment profond, et en cela ils étaient fort à louer; tandis que Benvenuto n'avait rien à gagner ici à cette conformation peu gracieuse d'une figure sans expression. De plus, ces deux statuettes sont elles-mêmes trop grandes pour le reste de la composition qui leur sert de base et sur laquelle elles paraissent mal à l'aise. Ces réserves faites, la pièce montre la merveilleuse habileté de l'artiste comme orfévre, sa sûreté de main pour repousser l'or en ronde bosse, la délicatesse achevée de ses ciselures et de ses émaux. Les figurines plus petites qui ornent l'édicule sont surtout excellentes, et il n'y a que des éloges à donner aussi aux quatre figures couchées de la base, qui sont, en demi-relief, une réminiscence ou même une libre imitation tout à fait heureuse des figures que Michel-Ange a placées à Florence sur les tombeaux des Médicis.

M. Joseph Arneth, qui a étudié avec soin cette œuvre de Cellini, et qui a eu la possibilité de la manier tout à loisir, a remarqué que la composition peut être enlevée de son socle d'ébène, auquel elle est fixée par une vis de fer placée entre les deux figures principales. En outre, chacune de ces deux figures, ainsi que la nef et l'édicule, est attachée au moyen de deux vis de fer à tête dorée. M. Arneth en a profité pour peser chacune des parties séparément et en dehors du socle, et il a constaté que le poids se rapporte assez bien à celui des mille écus d'or que l'artiste a dit avoir reçus du Roi de France pour exécuter son travail.

Notre notice serait incomplète si en terminant nous ne rendions un juste hommage à ceux qui sauvèrent un jour la salière de François Ier de la honte du creuset.

Les vaisselles et joyaux du Cabinet du Roi, inventoriés à Fontainebleau en 1560, furent deux ans après transportés à la Bastille. Une série de documents inédits, que nous produirons plus longuement aux Appendices, font connaître toutes les circon-

stances de ce transfert. D'abord, dans une nouvelle commission donnée par Charles IX au sieur de Villeroy, à la date du 23 octobre 1562, on lit ce qui suit :

« *Pour ce que nous avons advise en ce temps plain de troubles et de pilleries et incursions que font diverses personnes seditieuses et rebelles, faire retirer de nostre maison et chasteau de Fontainebleau toutes les bagues, joyaulx, pierreries et choses precieuses qui y sont a nous appartenans, pour les faire porter en nostre chasteau de la Bastille a Paris, ou elles seront plus seurement que audict lieu de Fontainebleau.* »

On était au début de ces guerres civiles et religieuses qui allaient si longtemps désoler la France.

Échappée à ce premier péril, grâce à la sage précaution du Roi, ou plutôt de la Régente qui avait signé pour son fils la commission du sieur de Villeroy, la salière allait bientôt courir un danger plus grand encore.

En l'année 1566, le Roi, pressé par des besoins d'argent, comme il peut arriver à un Souverain en des temps aussi troublés, prend le parti de faire fondre un certain nombre des objets précieux de son Cabinet. Il donne ordre au sieur de Gonnort, qui les avait en sa garde à la Bastille, d'en effectuer la remise :

« *Mandons et commettons... icelles delivrer et mettre es mains de nos amez et feaulx conseillers Mᵉ Anthoine Nicolai premier et Guillaume Bailly second president en nostre chambre des comptes et Claude Guyot Sʳ de Charmeaulx..... Affin de les faire rompre fondre et mettre en lingots lor qui sen tirera pour icelluy estre employe es lieux et les effets qui vous ont este et seront par nous ordonne et raporte en nos mains les pierreries qui en auront este tirees.* »

Parmi les pièces condamnées au creuset se trouve :

« *Ung triton dor avec une Tetis servant de saliere le pied debene pesant trente marcs dont y en peult avoir seize dor estime.....* IXᶜ XXIIII. »

Mais après avoir examiné les pièces sacrifiées, le sieur de Gonnort et les conseillers du Roi furent pris, à l'égard de quelques-unes d'entre elles, d'un scrupule religieux. Le mérite artistique qu'ils remarquèrent dans quelques autres émut pareillement leur conscience. Ils crurent devoir surseoir à l'exécution et en référer au Roi. On lit en effet dans l'acte qu'ils dressèrent alors :

Certiffication d'Artur de Cossé, Sʳ de Gonnort, pour lesdites pieces retirees et fondues : « *Hormis touttefois les pieces cy apres declairees quavons reservees entieres tant pour les ouvrages labourez y estans que pour de grandes pieces de boys de la vraye croix de Nostre Seigneur quavons trouvees dedans deux dicelles pieces, lesquelles nont este fondues jusques a ce quelles ayent este portees a Sa Majeste pour icelles veues en ordonner selon son bon plaisir.....* »

Et parmi les objets provisoirement épargnés, on est heureux de voir reparaître :

« *Un triton dor avec une Tetis, servant de saliere, le pied debene.* »

C'est ainsi que le Roi, mieux avisé, garda la salière exécutée par Benvenuto pour son aïeul François Iᵉʳ, et qu'il put, quelques années plus tard, l'offrir à l'archiduc Ferdinand.

Grand Vase à deux anses.

Mentionné à la *Vita.*

L'artiste parle trois fois de cette pièce, sur laquelle il ne donne, d'ailleurs, que des renseignements incomplets. Il la commença en 1540, peu de temps après son arrivée en France : « Tandis que je travaillais au *Jupiter* d'argent, voyant qu'il me restait une grande quantité de ce métal, je mis la main, sans que le Roi en sût rien, à un grand vase à deux anses, de la hauteur d'une brasse et demie à peu près. » Un peu plus tard, il dit qu'il avait bien avancé cet ouvrage; et une troisième fois, il ajoute : « Je poussais l'achèvement du *Jupiter* d'argent et du grand vase dont j'ai déjà parlé, qui était travaillé avec beaucoup d'ornements très-agréables et beaucoup de figures. » Ceci nous reporte à l'année 1543.

Si, comme on le croit généralement, la brasse d'alors correspond à cinquante-huit centimètres (1), ce grand vase d'argent à deux anses était une pièce très-importante, mesurant environ quatre-vingt-sept centimètres de hauteur.

Petit Vase du cardinal de Lorraine.

Mentionné à la *Vita.*

Ce vase, en argent doré, fut exécuté à Paris vers 1543. Nous savons seulement qu'il était d'un travail très-riche et qu'il avait été composé en vue d'être offert à madame d'Étampes. Mais la capricieuse favorite ayant, par un mouvement de mauvaise humeur, fait attendre plusieurs heures Cellini lorsqu'il se présenta pour le lui offrir, celui-ci se retira indigné et, sur l'heure, alla en faire hommage au cardinal de Lorraine.

Trois grands Vases d'argent.

Mentionnés à la *Vita.*

L'artiste ne donne pas la description de ces trois objets, exécutés au petit Nesle en 1543 et 1544 pour François Ier. On sait seulement qu'ils étaient en argent doré, et que Benvenuto, quittant Paris en 1544, les emporta avec l'intention de les déposer à Lyon, dans l'abbaye du cardinal de Ferrare. Mais le Roi les fit reprendre par un messager qui rejoignit le fugitif. Au dire de celui-ci, deux de ces vases avaient été entrepris à ses frais et avec son propre argent (2). Ce devaient être des pièces importantes, puisqu'à elles seules elles suffisaient à la charge d'un mulet.

Dans une lettre du 22 avril 1561, adressée à Bartolomeo Concino (3), secrétaire de Cosme, Benvenuto dit qu'il fit pour le Roi de France « quatre grands vases très-richement travaillés, comme peut l'attester l'excellent médecin Guido ». Ces quatre

(1) Renseignements pris auprès de plusieurs érudits florentins, la brasse de Toscane n'aurait pas varié. Au seizième siècle, elle aurait été ce qu'elle fut encore de nos jours, avant l'adoption du système métrique.

(2) Ce sont probablement ceux qu'il alla montrer au Roi à Argentan.

(3) Cette lettre a été relevée par Francesco TASSI, au tome III de son édition de la *Vita.*

pièces sont évidemment les trois qui firent la charge d'un mulet, et le vase à deux anses dont nous avons parlé précédemment.

Deux petits Vases d'argent.

Mentionnés à la *Vita.*

Ce sont les derniers ouvrages exécutés en France par Cellini, ou plutôt, sous sa direction, par ses élèves Ascanio et Paolo : « J'avais, dit-il, congédié tous mes ouvriers, sauf les deux Italiens, à qui je fis faire deux petits vases avec de l'argent que je fournis, car ils ne savaient pas travailler en bronze. » Par des documents de comptabilité conservés aux Archives nationales de France et que nous avons cités plus haut, on sait que les élèves terminèrent ces deux pièces après le départ du maître, et qu'il leur fut commandé d'y ajouter deux anses (1).

Le Jupiter d'argent et les autres statues colossales de François Ier.

Mentionnés à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Quand, au *Traité de l'Orfévrerie,* Benvenuto arrive aux grandes statues, il spécifie qu'il entend parler non pas de celles qui mesurent une brasse et demie, comme il en a vu exécuter beaucoup à Rome pour l'autel de Saint-Pierre par des maîtres habiles, mais bien de statues de grandeur naturelle ou même au-dessus de nature.

Les statues d'une brasse et demie que Cellini paraît ici avoir en vue doivent être celles qui furent exécutées sur les dessins d'un élève de Michel-Ange, nommé Raffaello da Montelupo, par divers orfévres, au nombre desquels étaient Manno et un Francesco da Faenza (2).

« Sans doute, dit Cellini, cela est encore une chose assez difficile et digne d'admiration que de faire des statues de cette grandeur (3); cependant, il s'en est exécuté beaucoup d'une belle facture et menées à bien par de bons maîtres. Mais à cause de leurs moindres proportions, elles ne présentent pas tant de difficultés au point de vue de la soudure, parce qu'on peut les manier facilement au feu, et aussi parce qu'elles se font avec des lames d'argent plus minces que les grandes. »

Longtemps avant le seizième siècle, on avait pratiqué l'art de repousser au marteau des statues colossales en argent. Le *Liber pontificalis* (4) assure que Constantin, avant de transporter le siége de l'Empire en Orient, avait placé au fronton principal de la Basilique Constantinienne, reconstruite depuis sous le nom de Saint-Jean de Latran, une statue colossale du Christ assis sur un trône, ayant autour de lui les statues des

(1) Voir p. 65.

(2) M. Bertolotti a relevé sur les comptes de trésorerie les payements faits en 1545 à ces artistes et à Raffaello da Montelupo, sculpteur et architecte, dont nous avons parlé page 15.

(3) Une brasse et demie, c'est-à-dire environ quatre-vingt-sept centimètres. (Voir page 180, note 1.)

(4) *Liber pontificalis, seu de gestis Romanorum Pontificum, quem cum cod. mss. Vaticanis emendavit, supplevit* J. VIGNOLIUS. Romæ, 1724.

douze apôtres, hautes de cinq pieds (1). Au fronton opposé se trouvaient, dans les mêmes proportions, les statues du Sauveur et de quatre anges.

Quelle était la valeur artistique de ces colosses, on l'ignore, et l'on manque de points de comparaison pour juger de l'assertion de Cellini lorsqu'il dit : « Bien qu'en somme les procédés d'exécution soient les mêmes pour les grandes que pour les petites statues, c'est une affaire si différente de conduire les grandes à bien, que, quant à moi, je n'en ai jamais vu qui fussent d'une assez bonne exécution pour pouvoir être montrées. » Comme confirmation de ce qu'il avance, il parle d'une statue d'*Hercule,* haute de trois brasses et demie environ, offerte par François Ier à Charles-Quint : « Ainsi que je l'ai déjà dit au sujet de tant d'ouvrages qui s'exécutent dans ce grand Paris, je n'ai jamais vu dans aucun autre pays du monde travailler au marteau avec une pratique plus sûre que dans cette ville. Cependant, malgré leur habileté consommée, les meilleurs maîtres, s'étant mis à cette statue, ne purent jamais parvenir à en faire une œuvre d'art ayant de la grâce ou de la beauté; et cela parce que, ne réussissant pas à en souder les pièces, ils furent dans la nécessité, pour réunir les jambes, les bras et la tête au corps, de les attacher avec des fils d'argent. » Le Roi de France aurait déploré ce fait, au dire du sculpteur, lorsqu'il lui commanda douze statues d'argent de grandeur colossale.

Nous résumerons en quelques mots les longs et minutieux conseils que Cellini donne aux artistes ses contemporains, sur les moyens à employer pour mener à bien une telle entreprise (2). Tout d'abord, il convient d'exécuter un modèle en terre, puis d'en prendre un moule en plâtre et de jeter en bronze les fractions séparées : un morceau pour la poitrine depuis la naissance du cou jusqu'à l'enfourchure des cuisses, un autre pour la partie postérieure du torse; quant aux jambes et aux bras, chacun de ces membres doit être jeté en deux fragments, ainsi que la tête. Sur chacune des pièces de bronze, l'orfévre frappe alors au marteau de bois ses lames d'argent et les repousse selon les besoins.

Pour lui-même, Benvenuto se dispensa de jeter en bronze, et se fiant à sa grande pratique, quand il exécuta la statue de *Jupiter,* il attaqua les lames d'argent au droit et au revers, en travaillant directement d'après le modèle de terre, méthode beaucoup plus expéditive, mais qui exige aussi infiniment plus de sûreté de main. En outre, il repoussa la tête d'un seul morceau, la traitant comme il eût fait pour la panse d'une aiguière. Il entailla ensuite les fragments du corps, auxquels il avait ménagé, dans ce but, une certaine marge de métal, et les encastra l'un dans l'autre. A l'aide du borax, il les souda avec un alliage de sept parties d'argent contre une partie de cuivre; puis, posant les fragments réunis sur un lit de charbons, il fit courir la soudure partout où il était besoin. Le tronc, la tête et les membres ne formèrent plus alors que cinq pièces qu'il remplit de poix pour les finir au ciseau; ce premier travail achevé, il monta complétement la figure, en réunissant ces cinq grands fragments au moyen de fils d'argent, dont il ne devait, d'ailleurs, pas rester de traces sur l'œuvre. En effet, dans

(1) La statue du Christ pesait cent vingt livres; celles des apôtres, quatre-vingt-dix livres chacune.

(2) *Trattato dell' Oreficeria.*

ce but, il recouvrit ces fils d'une soudure composée de quatre parties d'argent contre une de cuivre rouge (moins prompt à fondre que le jaune, mais préférable pour le travail de la ciselure), par le moyen duquel il devait, en dernier lieu, faire disparaître les attaches. Pour chauffer et faire couler cette soudure finale, il avait construit un petit mur en brique de la grandeur de la statue; mais quand il lui fallut blanchir ce colosse de quatre brasses de haut, il dut le transporter dans l'atelier d'un teinturier, afin d'y trouver un cuvier de dimension suffisante.

Tels sont, très-sommairement résumés, les soins que nécessita l'exécution de la statue de *Jupiter,* dont nous allons parler.

Les douze statues d'argent que François Ier avait commandées à l'artiste devaient, dans la pensée du Souverain, servir de candélabres et être placées autour de sa table. Les sujets devaient être six dieux et six déesses. D'après le texte des Mémoires, le Roi voulait que ces figures fussent de sa taille, qui n'était guère moindre de quatre brasses (1).

Les petits modèles en cire de *Jupiter,* de *Junon,* d'*Apollon* et de *Vulcain,* furent d'abord exécutés de la hauteur de deux tiers de brasse; le Roi en fut satisfait et ordonna de commencer aussitôt le *Jupiter* en argent de la grandeur convenue. L'artiste fit alors les grands modèles en terre de *Jupiter,* de *Vulcain* et de *Mars,* que le Roi et sa cour vinrent voir dans l'atelier du petit Nesle. Puis « il eut la fantaisie », c'est ainsi qu'il s'exprime dans ses Mémoires, de jeter en bronze le grand modèle du *Jupiter,* travail dont il chargea deux vieux praticiens de Paris, qui n'y réussirent pas. Si l'on rapproche ce fait des préceptes du *Traité de l'Orfévrerie* que nous venons de résumer, on pourrait croire que l'intention de l'orfévre était de se servir du bronze pour ensuite marteler dessus ses lames d'argent, et que le défaut de réussite du bronze le conduisit à prendre le parti d'attaquer l'argent directement au droit et au revers. Pourtant, il faut remarquer que lorsque Cellini conseille aux orfévres de se servir du bronze, il leur dit de le jeter par morceaux détachés, et non pas en une seule pièce, comme il paraît avoir fait pour le *Jupiter.*

La statue d'argent, commencée en 1540, terminée en 1544, fut portée à Fontainebleau pour y être présentée au Roi. Des indications fournies par la *Vita* et les *Trattati,* il résulte qu'elle représentait Jupiter tenant de la main droite le foudre, dans lequel pouvait être placée une torche, et portant de la main gauche le globe du monde. Les ornements de la tête et des pieds étaient rehaussés de dorures. Sur le piédestal, en bronze doré, deux bas-reliefs représentaient, l'un, l'*Enlèvement de Ganymède;* l'autre, *Léda et le Cygne.* Des douze statues commandées par le Roi, il paraît certain que le *Jupiter* seul fut achevé. Une telle pièce, d'un poids aussi considérable d'argent fin, était plus que toute autre exposée aux dangers du creuset; est-il besoin d'ajouter qu'elle n'est point parvenue jusqu'à nous!

(1) Cette mesure de quatre brasses est confirmée au *Traité de l'Orfévrerie* et dans une lettre adressée le 22 avril 1561 au secrétaire de Cosme. Si la brasse avait bien cinquante-huit centimètres (Voir la note 1, page 180), Cellini donnait par là au Roi une taille d'environ deux mètres vingt-cinq à deux mètres trente centimètres. Et il n'y a point là exagération, comme on pourrait le supposer, car l'armure de François Ier, qui appartient au Musée d'artillerie, mesure près de deux mètres trente centimètres de hauteur.

Les maquettes de *Junon*, d'*Apollon* et de *Vulcain*, les grands modèles de *Mars* et de *Vulcain*, nous venons de le dire, avaient été successivement exécutés ; c'est tout ce dont il est fait mention dans les Mémoires en plus du *Jupiter*. Cependant, alors qu'il attendait l'argent faute duquel cette ambitieuse entreprise de François Ier n'a pu être menée à bonne fin, Cellini raconte qu'il coula le piédestal en bronze de la *Junon*, ce qui laisse supposer l'exécution antérieure du grand modèle de cette statue.

Figurines d'or.

Mentionnées au *Trattato dell' Oreficeria.*

L'artiste n'a donné aucune description de ces pièces, et nous en eussions ignoré l'existence si, à propos de la composition d'un certain lut pour affiner l'or, il n'en eût fait la mention suivante aux dernières lignes de son *Traité de l'Orfévrerie :*

« J'avais exécuté pour le Roi François quelques figurines d'or d'une demi-brasse (1). Lorsque je fus sur la fin de mon travail, dans l'opération de les recuire, elles prirent des vapeurs de plomb, qui les eussent rendues cassantes comme du verre. En conséquence, je les revêtis de ce lut, les soumis pendant six heures à un feu doux, et par ce procédé je les débarrassai d'un tel défaut. »

Gobelet de la duchesse Éléonore.

Mentionné à la *Vita.*

Peu de temps après son retour à Florence, en 1545, Cellini raconte qu'ayant été atteint d'un mal de reins, il allait travailler dans le garde-meuble du duc, auprès de deux jeunes orfévres, Giovan Paolo et Domenico Poggini, auxquels il faisait exécuter un petit vase d'or : « *Ai quali io facevo fare un vasetto d'oro, tutto lavorato di basso rilievo, con figure e altri belli ornamenti.* » Ce vase était travaillé en bas-relief, avec des figures et autres ornements. C'était une sorte de gobelet, dont la duchesse voulait se servir pour boire de l'eau : « *Questo era per la duchessa, il quale Sua Eccellenza lo faceva fare per bere dell' acqua.* »

C'est tout ce qu'en disent les Mémoires. Mais dans une note de Cellini, datée du 25 août 1545 et conservée à la *Biblioteca Riccardiana*, on trouve quelques indications de plus sur cette pièce. Le maître avait fait les dessins ; il avait aussi de sa main avancé le travail d'orfévrerie, qui était enrichi non-seulement de reliefs ciselés, mais encore de deux figures en ronde bosse ; « *.....un vaso d'oro per bere acqua, il quale si dette a finire a' Poggini in guardaroba di Sua Eccellenza, che quivi lavoravano. E detto vaso era cominciato assai bene innanzi, e feci tutti i disegni e modelli d'esso, quale fu cesellato di mezzo rilievo, con dua figurine tutte tonde, e molti altri ornamenti; e ogni giorno vi lavoravo di mia mano qualche ora.* »

D'après une autre note, datée du 11 du même mois, et qui se trouve dans le livre

(1) La traduction de Leclanché, faite sur l'édition princeps, dit « une brasse et demie ».

Debitori e Creditori de Cellini, conservé aussi à la *Riccardiana,* on sait que l'or employé pour ce vase montait à la somme de trois cents écus d'Italie.

Il n'existe plus dans l'argenterie des Médicis.

Vases d'or ciselés.

Mentionnés à la *Vita.*

Benvenuto nous apprend également dans ses Mémoires que les frères Giovan Paolo et Domenico Poggini exécutèrent sur ses dessins, dans le garde-meuble ducal à Florence, certains petits vases d'or ciselés, ornés de figurines en bas-relief, et d'autres travaux de grande importance.

Dans sa lettre à Bartolomeo Concino, en date du 22 avril 1561, il rappelle aussi ces petits vases exécutés pour la duchesse avec le concours des frères Poggini : « *E di più gli feci certi vasetti cesellati di oro, che mi aiutò i Poggini.* »

Vases en argent du duc Cosme.

Mentionnés à la *Vita* et dans divers documents.

Au temps où Benvenuto travaillait au garde-meuble, Cosme lui remit de l'argent de ses mines, lui commandant d'exécuter « un beau vase ». L'artiste fit les dessins et les petits modèles en cire, et pour ne pas négliger son *Persée,* il confia le travail du vase à un orfévre nommé Piero di Martino, qui ne le réussit pas. Le duc ayant appris les démêlés que Cellini avait eus à ce sujet avec cet orfévre, fit reprendre la pièce inachevée et n'en parla plus. Tel est le récit des Mémoires.

C'est sans doute ce même vase inachevé que l'on retrouve enregistré dans un livre *Debitori e Creditori, ed Inventario a capi della guardaroba* (années 1544 à 1553) : « *Corpo di vaso col piede spiccato, cominciato da Benvenuto, di libb.* 6, *once* 6, *den.* 12. » — « Corps de vase avec son pied détaché, commencé par Benvenuto, du poids de six livres six onces et douze deniers (1). »

D'autre part, il existe dans un document de la Bibliothèque *Riccardiana* (2) une note de Cellini, à la date du 18 juin 1547, indiquant qu'il termina pour le duc Cosme un très-beau vase, fait avec l'argent des mines de Pietrasanta. On pouvait se demander s'il s'agissait du vase manqué par Piero di Martino, qui aurait été ensuite repris et terminé par Cellini. Mais il s'agit bien de deux pièces distinctes, car ayant fait relever sur l'inventaire dressé en 1574, après le décès de Cosme, toutes les œuvres d'art qui y figurent (3), nous y avons retrouvé le vase inachevé : « *Vaso d'argento all' antica a uso di mezzina imperfetto, con suo piè spiccato, cominciato da Benvenuto ct non finito, pesò libbre* 6, *once* 6, *denari* 18. » — « Vase à l'antique, à usage de cruche à eau, imparfait, avec son pied détaché, commencé par Benvenuto et non terminé, pesant six livres six onces et

(1) Ce document a été relevé par Francesco TASSI, t. III, p. 259.
(2) Giornale, A.
(3) Voir ce document aux Appendices.

dix-huit deniers. » La légère différence de six deniers est une erreur de pesée, ou plus vraisemblablement une faute de scribe.

Petits Vases d'argent.

Mentionnés à la *Vita.*

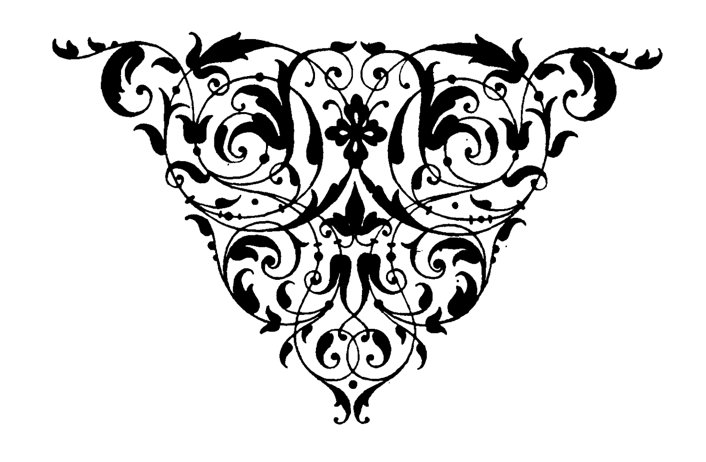
Ils étaient de la grandeur d'un petit pot de deux *quattrini* et ornés de jolis masques au milieu de feuillages très-riches : « *Con belle mascherine in foggia rarissima, all' antica* », dit Benvenuto, qui les avait exécutés à Florence en 1546, pour se maintenir dans les bonnes grâces de la duchesse Éléonore.

Vases divers exécutés d'après les dessins de Benvenuto.

Mentionnés à la *Vita.*

D'autres vases en assez grand nombre furent, sur les ordres de Cosme, exécutés soit à Venise, soit ailleurs, d'après les dessins de l'artiste, qui affirme à ce sujet, dans sa *Vita,* que le duc fut en cela mal servi par les orfévres auxquels il s'était adressé.

Comme nous l'avons dit plus haut, Cellini avait aussi fourni au cardinal de Ravenne des dessins et des modèles de diverses pièces. Dans une supplique adressée au prince Francesco de Médicis, à la date du 9 décembre 1564, nous voyons qu'il avait souvent rendu le même service au banquier Piero Salviati de Lyon.



CHAPITRE TROISIÈME

LES SCEAUX.

Un artiste de Pérouse, nommé Lautizio, s'était fait une réputation à Rome en gravant des sceaux de cardinaux, qui lui étaient payés le moins cent écus l'un. Pour rivaliser avec lui, Benvenuto voulut s'adonner aussi à ce genre de travail. Il y rencontra de grandes difficultés, cet art différant tout à fait de celui de l'orfévrerie, mais il ne se rebuta point, et par de patients efforts il parvint à y réussir à son tour. Nous savons que dès l'année 1525 (1) il grava des ouvrages de ce genre pour plusieurs prélats dont il n'indique pas les noms. Ces sceaux, grands à peu près comme la main d'un enfant de dix ans, et le plus souvent en argent, avaient habituellement la forme d'une amande. L'artiste y faisait figurer les armes du personnage auquel ils étaient destinés (2), avec quelque composition se rapportant au titre ou aux fonctions de celui-ci. Enfin, pour que son œuvre fût complète et en harmonie dans toutes ses parties, il se plaisait à ciseler en ronde bosse, sur le manche, quelque animal ou une figurine propre à rappeler l'emblème ou la devise du cardinal. Quant aux procédés techniques de gravure pratiqués soit par Lautizio, soit par lui-même, il les expose avec un grand soin au *Traité de l'Orfévrerie.* Tous ces cachets ont sans doute disparu, et si leurs empreintes existent quelque part, on ne peut songer à les rechercher sur des renseignements aussi incomplets.

Il en est deux pourtant, exécutés quelques années plus tard, l'un pour le cardinal de Mantoue, l'autre pour le cardinal de Ferrare, dont Benvenuto a laissé une description précise, ce qui nous a permis d'en retrouver les épreuves, grâce au concours obligeant des personnes qui ont bien voulu s'intéresser à nos investigations. Nous aurons en outre à parler du sceau de la fabrique de Saint-Pierre, dont un document inédit révèle que le Florentin a fourni les gravures.

Sceau d'Hercule de Gonzague, cardinal de Mantoue. — (Pl. X, fig. 2 et 3.)

Mentionné à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.* — Empreinte à la curie épiscopale, à Mantoue.

En décrivant cette pièce, exécutée à Mantoue en 1528, l'artiste rapporte qu'il y avait gravé l'Assomption de la Vierge et les douze apôtres, et qu'elle lui fut payée deux cents écus. M. le chanoine Braghirolli, de Mantoue, ayant bien voulu s'intéresser à notre désir d'en retrouver une empreinte, rechercha dans les archives de la curie épiscopale

---

(1) Voir les Mémoires et le *Traité de l'Orfévrerie.* — (2) *Traité de l'Orfévrerie.*

de cette ville, et réussit à y trouver une bulle (1) sur parchemin datée du 5 des ides de juin 1534, et revêtue de la signature autographe d'Hercule de Gonzague, pièce à laquelle est attachée, par un petit cordon de soie rouge, une boîte contenant encore une partie du sceau en cire d'Espagne apposé par le signataire (*fig.* 3). Dans ce fragment, on distingue un chérubin ailé qui supporte la Vierge, dont la tête est effacée. Au-dessous est le sépulcre ouvert, auprès duquel on voit à gauche la tête et les mains d'un apôtre ; à droite, un pan de draperie et un bras. Il n'était pas douteux que ce sceau dût être l'œuvre de Benvenuto. Encouragé par ce premier résultat, le chanoine Braghirolli poursuivit ses investigations, et eut enfin la satisfaction de nous annoncer la découverte d'une empreinte complète et admirablement conservée (*fig.* 2), celle-là attachée à une bulle datée de Mantoue, 12 août, année 1540, la sixième du pontificat de Paul III (2). Des clichés photographiques de ces deux cires ayant été pris pour nous, grâce à la bienveillance de la curie épiscopale, nous avons pu les reproduire toutes deux en fac-simile par l'héliogravure, et ainsi se trouve restituée une œuvre authentique de Cellini qui sera, nous n'en doutons pas, d'un vif intérêt pour les curieux.

Au sommet de la composition, qui devait, selon l'expression de Cellini, rappeler le *titre* du prélat, la Vierge, supportée par un chérubin ailé, est enlevée sur un nuage. Deux petits anges, dans l'attitude de l'adoration, volent près d'elle. De chaque côté du tombeau, les apôtres se pressent : les uns contemplent avec ravissement la Mère de Dieu dans sa gloire ; les autres regardent le sépulcre vide, au fond duquel l'un d'eux, avançant le bras, montre à ses compagnons les fleurs dont il est jonché. Au bas de l'empreinte est placé le blason des Gonzague, surmonté du chapeau de cardinal.

La pièce, conformément aux indications de Cellini, a bien la forme oblongue d'une amande et la grandeur de la main d'un enfant. Elle porte, en outre, l'inscription suivante : « HER. GONZAGA. S. MARIAE NOVAE DIAC. CAR. MANTVAN. », — c'est-à-dire, « *Hercules Gonzaga Sanctæ Mariæ Novæ diaconus cardinalis Mantuanus* ». Hercule de Gonzague était cardinal-diacre du titre de Sainte-Marie Nouvelle.

L'heureuse conservation de cette œuvre authentique fournira un nouvel élément de comparaison pour étudier les pièces attribuées au maître. Non-seulement le caractère des figures, la tête du chérubin ailé, le jet des draperies, les mains et les autres détails, mais les lettres elles-mêmes sont à observer. Au *Traité de l'Orfévrerie,* l'artiste, au sujet de ces sceaux cardinalices, a donné les préceptes suivants :

« Écoute bien ceci : les têtes des figures, les mains et les pieds, nous avons toujours eu l'usage de les graver sur de petits poinçons d'acier, car de cette manière tout cela vient plus vrai et avec plus d'honneur pour celui qui l'exécute. Quand tu auras gravé et bien conduit tes petites têtes, ainsi que les pieds et les mains, alors, par des coups de martelet donnés avec dextérité, tu les graveras dans ton sceau ainsi que beaucoup d'autres détails que la belle expérience t'enseignera.

(1) Par cette bulle, le cardinal conférait au clerc « Battista Geminiani di Regio di Correggio » le bénéfice simple, sous le titre de Saint-Antoine, érigé dans l'église de Santa Maria.

(2) Cette bulle en parchemin contient la collation de la chapellenie de Saint-Jérôme, dans l'église de Saint-Gervais, placée sous le patronat de la famille des Arcari. La collation est faite à un prêtre mantouan, Guglielmo degli Oldani.

De plus, il est nécessaire que tu composes un alphabet de lettres en acier, gravées avec tout le soin que tu as donné aux petites têtes et aux autres choses. Lorsque, à Rome ou en quelque autre lieu, j'ai exécuté de telles œuvres, volontiers je me suis toujours refait un nouvel alphabet, et ainsi j'en ai tiré de l'honneur, parce qu'autrement les lettres s'usent. Elles doivent être belles, exécutées avec ces heureuses proportions que donne une plume taillée, un peu grosse et large. Les formes que produit une telle plume en la tournant dans la main, t'indiquent le vrai caractère qu'elles doivent avoir. Et je t'avertis qu'il ne faut pas qu'elles soient trop grosses ou ramassées, ce qui les rendrait déplaisantes à voir, ni trop longues et maigres. Bien que l'un et l'autre excès soient une faute, cependant il vaudrait encore mieux incliner vers la forme svelte, qui est plus agréable à l'œil. »

M. Attilio Portioli, qui avait eu connaissance de la première découverte du chanoine Braghirolli (le fragment du sceau), en fit mention dans un article publié par l'*Archivio storico Lombardo* (1), en même temps qu'il produisit sur ce sujet une notice intéressante : c'est un compte de dépenses du cardinal (pièce d'ailleurs sans date, écrite sur une feuille volante), dans lequel sont relevées les sommes employées à acheter le métal et à payer Cellini pour sa main-d'œuvre. Voici ce document :

« Notre Révérend Seigneur Cardinal de Mantoue doit donner à maître Benvenuto, orfévre, deux lires et douze sols, pour valeur de quatorze deniers d'argent fin employé dans un petit sceau avec le chapeau et des lettres. . . . . L. 2,12

« *Item,* pour l'exécution dudit sceau, dix lires et quatorze sols. . . . . . L. 10,14

« *Item,* pour douze onces et deux deniers d'argent fin, employés dans un grand sceau à bulles, avec l'Ascension de Notre-Dame. L'argent vaut cinquante-quatre lires et sept sols. . . . . L. 54,7

« *Item,* pour l'exécution dudit sceau, deux cent quatorze lires. . . . . . . L. 214

« *Item,* pour la valeur de cinq écus et trois *veronesi* et demi d'or, écus au soleil, employés dans un sceau où sont gravées les armes du Rév. Monseigneur, et pour le manche dudit et un *Hercule* en ronde bosse. . . . . L. 28,5

« *Item,* pour l'exécution dudit sceau, trente-sept lires et neuf sols. . . . . . L. 37,9 »

Ce document (2), dont M. A. Portioli n'indique malheureusement pas la provenance, suggère plusieurs observations. Tout d'abord, il établirait que, outre le sceau que nous reproduisons et où se trouve gravée l'Assomption de la Vierge, sceau de grandes dimensions, destiné à être apposé sur les bulles, le prélat en aurait fait graver un autre où aurait figuré seulement le chapeau de cardinal avec une inscription. Celui-là serait alors le cachet dont il se servait couramment pour sa correspondance et qu'on rencontre assez fréquemment sur ses lettres. Le métal employé pour l'un et l'autre aurait été l'argent.

---

(1) Anno VIII, fasc. 1, 31 mars 1881. Milan, Dumolard.

(2) En voici le texte italien, tel que l'a donné M. A. Portioli :

« Rev. nostro Sig. Car. di Mantova, de' dare a M. Benvenuto, orefice, lire due e soldi dodici per valuta de danari quatordici de argento fino posto in uno sigilo picholo cum chapelo e littere. . . . . L. 2,12

« Item per la manifattura di detto sigilo L. dieci et soldi quatordici. . . . . L. 10,14

« Item per oncie dodici e denari due d'argento fino posto in uno sigilo grande da Bolle, con la Ascensione de Nostra Donna, largento vale L. cinquantaquatro sol: sette. L. 54,7

« Item per la manifattura di detto sigilo L. dugento quatordici. . . . . L. 214

« Item per valuta di schudi cinque e veronesi tre et mezzo di oro, di schudo del sole, posto in uno sigileto il quale è intagliato larma del Rev. Mons. e per manicho di detto è uno Erchule tondo. . . . . L. 28,5

« Item per fattura di detto sigilo, lire trentasette e nove soldi. . . . . L. 37,9. »

Du dernier article de la pièce de comptabilité, M. Attilio Portioli tire la conclusion naturelle qu'un troisième sceau avait été gravé pour le prélat, celui-là en or et ayant pour manche une figurine d'*Hercule*. En effet, le texte de l'édition princeps des *Trattati* et de celles qui l'ont reproduite porte :

« Ensuite j'avais coutume de faire, en guise de manche, quelque bel animal ou une petite figure, me servant en cela de l'emblème du seigneur pour lequel je travaillais. Et c'est ainsi que j'en usai pour un sceau d'or de moindre grandeur que je fis pour Hercule de Gonzague, cardinal de Mantoue. Je composai pour le manche un *Hercule* assis sur la peau du lion et tenant à la main la massue. Cette figure, exécutée avec un grand soin, fut beaucoup louée par Jules Romain, et mérita d'être copiée par plusieurs peintres et sculpteurs de ces temps (1). »

Mais nous savons que le texte de cette édition princeps de 1568 a été remanié complétement par un ami de Cellini. Nous avons même indiqué, d'accord avec Carlo Milanesi, que ce grammairien malheureux devait être Gherardo Spini, secrétaire du cardinal Ferdinand de Médicis (2).

Or, bien que l'édition princeps ait paru du vivant de Cellini, l'artiste n'a pas dû s'occuper du soin de l'impression, et nous le croyons d'autant plus que, par divers documents, on a la preuve qu'il était en difficultés constantes avec les imprimeurs, lesquels étaient ses locataires et avaient nom Marco Peri et Valente Panizzi (3). Le secrétaire Spini dut donc, en dehors de l'auteur, se charger de la révision des épreuves du texte châtié. Nous insistons sur ce point, parce que le texte du *Codice Marciano,* relu par Benvenuto, portant des corrections de sa main et préféré judicieusement par Carlo Milanesi, contient une leçon toute différente et très-précise sur ce point. Il dit :

« Ensuite j'avais l'usage de faire pour le manche par lequel on prend le sceau quelque bel animal, ou une figurine, suivant l'emblème des seigneurs qui m'employaient. Ces soins minutieux et délicats ne doivent pas être négligés, parce qu'ils font honneur au maître, et donnent plus de satisfaction au seigneur que l'on sert. *J'en ai exécuté un d'or de moindre dimension pour le duc de Mantoue, après avoir terminé le sien au cardinal son frère; et, outre tous les soins que j'y donnai, selon ce que j'ai dit, je lui fis un manche qui était un Hercule assis, ayant sous lui la peau du lion et à la main la massue.* Cette figurine, je l'étudiai beaucoup, et parmi les sculpteurs et les peintres (au nombre desquels était maître Jules Romain), elle me fit très-grand honneur. Plusieurs de ces peintres et sculpteurs la reproduisirent, et j'en fus bien payé (4). »

(1) « Di poi ho usato di fare invece di manico del suggello qualche vago animale o figuretta, servendomi in ciò dell' impresa del signore, che faceva fare il suggello, siccome fu in un suggello d'oro mezzanetto che io feci a Ercole Gonzaga, cardinale di Mantova, nel quale feci per manico Ercole a sedere sopra la pelle del leone e colla sua clava in mano, la qual figura fatta da me con grande studio fu lodata assai da Giulio Romano... » — *Trattato dell' Oreficeria,* texte de l'édition de 1568.

(2) Voir plus haut, p. 117.

(3) Carlo Milanesi, qui avait compulsé soigneusement à ce sujet les *Codici Celliniani* existant à la *Riccardiana*, avait trouvé beaucoup de documents où sont mentionnés ces imprimeurs; mais ces pièces ont toujours trait au loyer de leur boutique, et aucune d'elles ne se rapporte aux *Trattati;* ce ne sont pour la plupart que sommations de payer, saisies, séquestres, etc. — Voir *Trattati,* etc., p. XLIV. Florence, 1857.

(4) « .....Di poi ho usato per il manico, con che si piglia il suggello, far qualche bello animale, o sì veramente figure, secondo la impresa che hanno auto e signori che io ho serviti. E queste piacevoli diligenzie di fine non si debbono mancare, perchè le fanno maggiore onore al mastro, e gratissimo piacere al signore che

1

2

3

Héliog. Dujardin.

Imp. Eudes.

SCEAUX DE CARDINAUX

(1. Sceau d'Hippolyte d'Este.__2 et 3. Sceau d'Hercule de Gonzague.)

E. PLON & Cie Edit.

PLANCHE X.

De cette leçon du texte Marciano, il paraît résulter clairement que tandis que le petit cachet au chapeau et le grand sceau à l'Assomption, tous deux d'argent, étaient destinés au cardinal, au contraire le sceau d'or, de moindre dimension, ayant pour manche la figurine de l'*Hercule,* avait été fait pour le duc. Mais alors comment expliquer que cette pièce figure sur le compte du cardinal et qu'elle soit indiquée comme portant ses armes? Nous ne voyons pas là une objection sérieuse. Ces armes étaient celles de la maison de Gonzague, et appartenaient aussi bien au duc qu'à son frère. Le comptable n'indique pas que le chapeau y fût gravé, comme il a soin de le relever pour le petit cachet. Dans la *Vita,* Benvenuto raconte que lorsqu'il vînt à Mantoue, après avoir quitté Florence pour obéir à son père, il trouva du travail chez Niccolò, orfévre de Frédéric de Gonzague; que Jules Romain l'ayant recommandé à ce prince, il fut chargé de composer le modèle d'un reliquaire; qu'il travailla aussi pour le cardinal Hercule et fit quelques autres petits ouvrages pour le duc son frère, mais sous le nom du prélat; « *con parechie altre operette fatte al Duca sotto nome del Cardinale* »; cela évidemment pour ne pas donner trop d'ombrage à Niccolò, « qui commençait à voir très-bien, dit Cellini, que le duc voulait m'employer (1) ». Tout naturellement alors le sceau de Frédéric devait être porté sur les comptes de son frère le cardinal.

En entendant les choses de cette manière, le récit de la *Vita,* le véritable texte des *Trattati* et le document produit par M. Portioli sont parfaitement d'accord. Il resterait seulement établi que Benvenuto aurait singulièrement exagéré le prix que lui furent payés ces travaux. A l'époque où il écrivait ses Mémoires et ses Traités, l'artiste avait à se plaindre de la manière dont ses comptes étaient réglés par Cosme. C'est sans doute pour se venger à sa manière qu'il se vantait d'avoir été généreusement récompensé par les princes qu'il avait antérieurement servis.

Hercule de Gonzague avait été créé cardinal en 1527, c'est-à-dire peu de temps avant le séjour de Benvenuto à Mantoue. Lorsque Frédéric II mourut, en 1540, le prélat fut régent du duché pendant la longue minorité de son neveu, et l'administra en véritable homme d'État. Par ses éminentes qualités, Hercule de Gonzague fut une des gloires de l'épiscopat. C'est lui qui présida la séance d'inauguration du Concile de Trente et y prononça le discours d'ouverture.

Autre Sceau du cardinal de Gonzague.

Mentionné dans un document de comptabilité.

Cette pièce, de moindre dimension, était en argent, et l'artiste y avaìt gravé le chapeau du cardinal avec une inscription. Nous en avons parlé dans la notice précédente.

---

si serve. Io ne feci un d'oro, mezzanotto, al duca di Mantova, fatto ch' io ebbi il suo al cardinale suo fratello, et oltra tutte le diligenzie che io usai, come ho detto, io gli feci un manico, il quale era un Ercoletto a sedere con la sua pelle del leone sotto, et con la sua clava in mano. Questa figurina io la studiai grandemente; e fra gli scultori e pittori (che in fra quelli vi era messer Giulio Romano) la mi fece grandissimo onore, e di quei pittori e scultori se ne servirono a metterla in opera; et io ne fui ben pagato. » — *Trattato dell' Oreficeria,* texte de l'édition Carlo Milanesi, suivant la leçon du *Codice Marciano.*

(1) « .....quel suo orefice milanese detto, il quale benissimo vedeva che il Duca si voleva servire di me. »

Sceau de Frédéric de Gonzague, marquis et premier duc de Mantoue (1).

Mentionné au *Trattato dell' Oreficeria.*

Ce cachet, aux armes de Gonzague, était en or; pour le manche, Benvenuto avait sculpté en ronde bosse un *Hercule* assis sur la peau du lion et tenant sa massue. Nous avons donné, dans l'article consacré au sceau du cardinal Hercule, frère de Frédéric, les indications que nous avons pu réunir sur cette pièce.

La série de ces cachets fut exécutée à Mantoue en l'année 1528. Jules Romain donnait alors, dans ses superbes travaux du palais du Té, la mesure de son admirable talent comme peintre et comme architecte. Cellini affirme que ce maître fit un grand éloge de la figurine d'*Hercule.*

Sceau d'Hippolyte II d'Este, cardinal de Ferrare. — (Pl. X, fig. 1.)

Mentionné à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.* — Empreinte au Musée de Lyon.

L'artiste a donné de cette pièce, au *Traité de l'Orfévrerie,* la description suivante :

« Je fis un autre sceau beaucoup plus riche en figures pour le cardinal Hippolyte de Ferrare, frère du duc Hercule. Dans ce sceau était gravé saint Ambroise à cheval, avec un fouet à la main, chassant les ariens. Comme dans cet espace je devais placer deux sujets correspondant aux deux titres dudit cardinal, j'avais fait une division dans la longueur : d'un côté était cette composition de saint Ambroise; de l'autre côté était gravé saint Jean prêchant dans le désert. Les deux compositions renfermaient un grand nombre de figures. Pour le sceau du cardinal de Mantoue, je reçus deux cents écus, et pour celui du cardinal de Ferrare, trois cents. »

Dans la *Vita,* Benvenuto raconte que ce fut à Rome, à sa sortie du château Saint-Ange et avant de se rendre en France, en 1539 par conséquent, qu'il exécuta ce travail.

Hippolyte d'Este, fils d'Alphonse d'Este, duc de Ferrare, et de la célèbre Lucrèce Borgia, et frère d'Hercule II d'Este, avait été créé cardinal en 1538 (2). Il prit une part active aux négociations politiques et religieuses de la France et de l'Italie au seizième siècle. Archevêque de Milan, gouverneur du Patrimoine de Saint-Pierre, archevêque de Lyon, protecteur des affaires de France à Rome, membre du conseil privé du Roi de France, évêque d'Autun, archevêque de Narbonne, il fut aussi en possession des abbayes de Saint-Médard de Soissons, de Pontivy et de Boulbonne. Jamais prélat peut-être ne fut pourvu de tant et de si riches bénéfices ecclésiastiques. Il tint un grand état de maison, se montra protecteur éclairé des arts et des lettres, et fut presque toujours mêlé aux plus importantes affaires d'État.

Les deux sujets représentés sur son cachet se rapportaient à ses titres : « *Due istorie, che così erano e titoli del cardinale detto.* » L'un faisait allusion à la tradition populaire par laquelle saint Ambroise aurait apparu pour secourir les Milanais pendant la bataille qu'ils gagnèrent en 1339 à Parabiago. La composition indiquait le titre d'archevêque de Milan. Quant au saint Jean prêchant dans le désert, il devait avoir un rapport analogue

(1) Frédéric II de Gonzague, né en 1500, marquis de Mantoue en 1519, duc en 1530, mort en 1540.

(2) A. Armand, *les Médailleurs italiens.*

avec quelque autre de ses dignités ecclésiastiques. Le Musée de Lyon possède de ce sceau une empreinte en plomb, d'après laquelle nous donnons une héliogravure ; elle est parfaitement conforme à la description de Benvenuto. On y voit les armes du cardinal, c'est-à-dire celles de la maison d'Este-Ferrare, surmontées du chapeau.

Hercule II, duc de Ferrare et frère du cardinal, avait épousé Renée de France, fille de Louis XII et sœur de Claude, première femme de François Ier. Le blason d'Este-Ferrare était alors : « *Écartelé d'azur à l'aigle d'argent armée et couronnée d'azur* (qui est d'Este) ; *et d'azur aux trois fleurs de lys d'or posées deux et un* (qui est de France), *à bordure endentée d'argent sur gueules.* »

Le cardinal, qui vivait à la cour de François Ier sur le pied d'un prince français, avait, par courtoisie sans doute, comme on en trouve d'autres exemples, donné le pas aux armes de France (1), car on constate que, dans le blason gravé au bas de son sceau, les fleurs de lys sont placées aux quartiers un et quatre.

Le sceau du cardinal de Ferrare est de forme ovale ; sur la bordure on lit cette légende : « HIPPOLYTVS ESTEN. S. MARIAE IN AQVIRO DIACONVS CAR. FERRARIEN. » — Hippolyte d'Este était cardinal-diacre du titre de Sainte-Marie *in Aquiro* (2).

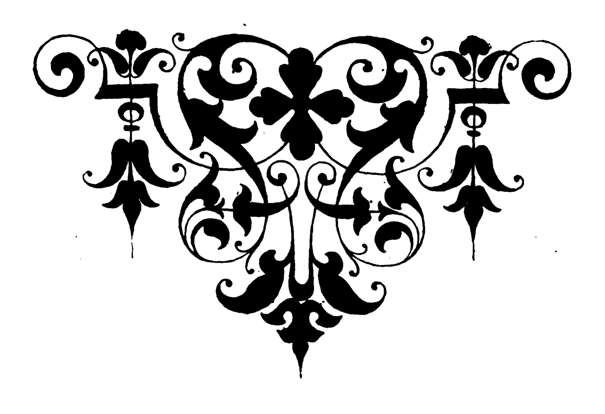
Sceaux de la fabrique de Saint-Pierre.

En 1531, Benvenuto grava deux sceaux pour la fabrique de Saint-Pierre. M. Eugène Muntz nous a communiqué à ce sujet deux notices inédites qui établissent le fait, et qu'il a bien voulu nous autoriser à publier avant lui ; il les a relevées lui-même sur le registre des dépenses effectuées, pour le compte de la fabrique de Saint-Pierre, par la banque de Bindo Altoviti. En voici le texte :

1531. 21 mars. *Ducati* 10 *a Benvenuto orefice per uno sigillo.*
13 mai. *Ducati* 6 *a Benvenuto orefice per dua sigilli, portò cont*(anti).

(1) Charles de Lorraine-Mayenne faisait de même, à cause de sa mère Anne d'Este, cette nièce du cardinal Hippolyte qui avait épousé en premières noces François de Lorraine, duc de Guise.

(2) Sainte-Marie *in Aquiro* est une église de Rome construite vers l'an 400 par le Pape Anastase, près du temple de Juturne, au Champ de Mars. Suivant les uns, son nom lui vient de l'aqueduc qui amenait l'eau dans le voisinage. Suivant d'autres, *aquiro* serait une corruption du mot *equiria,* et on devrait le considérer comme un souvenir des jeux équestres qui avaient lieu au Champ de Mars.



25

CHAPITRE QUATRIÈME

LES MÉDAILLES ET LES MONNAIES.

Au temps où Cellini s'était efforcé de rivaliser avec Lautizio pour les cachets, avec Luca Agnolo pour les aiguières, avec Caradosso pour d'autres objets d'orfévrerie, notamment pour les enseignes ciselées, il avait remarqué les travaux excellents d'artistes qui gravaient dans l'acier les coins des médailles, et il s'était appliqué à étudier leurs procédés avec le soin le plus attentif. Aussi, lorsque Clément VII, satisfait de l'ébauche de son bouton de chape, songe à lui pour graver les coins de ses monnaies et lui demande s'il se sent capable d'entreprendre un tel travail, Benvenuto peut répondre avec quelque assurance qu'il n'a jamais exécuté lui-même d'ouvrages de ce genre, mais qu'ayant suivi à l'œuvre d'habiles praticiens, il croit devoir y réussir à son tour.

D'après la date que le récit des Mémoires semble donner à l'exécution du bouton de chape, on pourrait conclure que c'est en l'année 1530 que Cellini fut pour la première fois chargé de graver des monnaies. Cependant, un document des archives du couvent de Santa Maria Novella de Florence, extrait d'un livre des dépenses de Clément VII, établit que c'est un an plus tôt qu'il avait été chargé de ces travaux. En effet, à la date du 12 juin 1529, il lui est remis, en sa qualité de nouveau maître des coins, et suivant l'usage, la somme de vingt ducats comptants, de la valeur de dix jules le ducat, pour avoir fait ses premiers coins. Son service régulier commença le 17 du même mois (1).

Cellini n'ayant écrit les premières pages de ses Mémoires que vingt-deux ans plus tard, il n'y a pas lieu de s'étonner si les dates qu'on serait amené à fixer d'après les cir-

(1) « *Archivio del convento di S. M. Novella di Firenze :* libri Spe. di Papa Clemente VII, segnato 329, a MDXXViij (?) sotto il titolo di Donativi. Eddi 12 giugno Ducati venti a juli X per ducato portò contanti Benvenuto orefice nuovo maestro delle stampe, quali le li sono donati per avere facto le prime stampe, come è di consuetudine. » — « Cet important document, dit l'abbé Ciabatti, prouve que les premiers travaux de Cellini pour la monnaie de Rome ne sont pas de 1530, comme l'a pensé Friedlaender, mais d'une époque bien antérieure. » M. Muntz, qui de son côté a relevé le même document et a bien voulu l'extraire pour nous de ses notes manuscrites, lui assigne la date du 12 juin 1529 et non 1528. L'exactitude de sa lecture, à laquelle nous croyons devoir nous rapporter, nous paraît d'ailleurs confirmée par le texte d'une autre pièce de comptabilité publiée par M. Bertolotti, dans son Mémoire sur Cellini. Nous en transcrivons les dernières lignes : « .....et numerari faciatis Benuenuto Johannis Cellini stamparum Zecchae almae urbis magistro duc. sex auri de camera de juliis X pro quolibet ducato pro sua prouisione unius mensis, xvij praesentis mensis finiendi ; quos sic solutos in uestris et illorum computis admitti faciemus. Dat. Romæ in Camera apostolica die viij iulii 1529. Pont. S[mi] D[ni] N[ri] D. Clementis Papae VII anno sexto. » Ceci est, selon M. Bertolotti, le mandat de payement du traitement du premier mois ; le dernier payement publié par le même auteur porte la date : « Die ij mensis januarii MDXXXIIij, » pour un mois ayant commencé le 17 décembre 1533 et devant finir le 17 janvier 1534. (Voir page 20, et page 26, note 2.)

constances de ses récits ne sont pas toujours d'une rigoureuse exactitude. L'artiste fut donc employé à la Monnaie pontificale du 17 juin 1529 au 17 janvier 1534. Et, bien que Paul III, peu de temps après son avénement, lui ait fait exécuter un écu d'or, il ne lui rendit jamais l'office de la Monnaie que lui avait enlevé son prédécesseur. Alexandre de Médicis, en 1535, le chargea aussi d'exécuter les coins de ses monnaies, et au moment où Cellini quitta ce service temporaire, il se plaignit amèrement du tort qu'on lui faisait en souffrant qu'on mêlât à son travail celui de Bastiano Cennini, qu'il traite d'homme de la vieille routine.

Si Benvenuto avait bonne opinion de son propre talent comme graveur de coins, Vasari en jugeait de même, car voici ce qu'il en dit :

« Benvenuto fut chargé de faire les coins de la monnaie de Rome, et l'on n'a jamais vu de plus belles monnaies que celles qui furent alors frappées dans cette ville. Revenu à Florence après la mort de Clément, il fit aussi pour la Monnaie de cette ville des coins à l'effigie du duc Alexandre; ces pièces sont si belles, elles sont exécutées avec un tel soin, que quelques-unes sont aujourd'hui conservées, et à bon droit, comme on conserve de très-belles médailles antiques, car en cela il s'est surpassé lui-même. »

Tous les curieux ont lu au *Traité de l'Orfévrerie* les renseignements donnés par Cellini sur les procédés employés de son temps pour la gravure des médailles et pour celle des monnaies, ainsi que sur la frappe *a conio* et la frappe à vis.

Les médailleurs italiens du quinzième siècle, sculpteurs pour la plupart, s'étaient servis plus volontiers des procédés d'exécution qui leur étaient familiers, le modelage et la fonte :

« Ces procédés, qui ont, dit M. Armand (1), le mérite de s'appliquer aussi bien aux grandes médailles qu'aux petites, aux forts reliefs qu'aux faibles, comportent une liberté et une promptitude d'exécution dont l'influence sur la réussite du travail de l'artiste est manifeste.

« On ne songeait pas encore à employer pour les médailles l'art de graver les coins, restreint jusque-là à la fabrication des monnaies, et d'ailleurs inapplicable à la reproduction des compositions des artistes du quinzième siècle, dans les conditions de grandeur et de relief qui les distinguent.

« Ce changement dans le mode d'exécution des mémoires ne se produisit que vers le commencement du seizième siècle. La faveur dont les pierres gravées et les médailles antiques étaient l'objet à cette époque, amena le développement des arts de la gravure en pierres fines et de la gravure en médailles. Ces arts, d'une pratique lente et difficile, servirent surtout à la contrefaçon des objets antiques; mais ils furent aussi employés pour les productions modernes de la glyptique et de la numismatique.

« L'application du nouveau procédé à l'exécution des médailles se recommandait par l'avantage qu'il avait de fournir des empreintes plus nettes, plus durables et en plus grand nombre que celles obtenues par la fonte, mais à la condition pour les artistes de réduire à de moindres proportions la grandeur et le relief de leurs compositions.

« Néanmoins, l'ancienne méthode, celle du quinzième siècle, ne fut pas abandonnée, et les deux procédés de la fonte et de la gravure continuèrent pendant le seizième siècle à être employés parallèlement et souvent par les mêmes mains. »

(1) *Les Médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles;* Paris, 1879 (1re édition). M. Armand vient de donner (1882) de ce bel ouvrage une seconde édition, dans laquelle le nombre des médailles décrites est plus que doublé.

Dans aucun de ses écrits, Cellini ne parle de la fonte des médailles. Il s'applique au contraire, au *Traité de l'Orfèvrerie,* à décrire les procédés de la gravure des coins et de la frappe, non-seulement pour les monnaies, mais aussi pour les médailles. A ce sujet, il cite comme exemple ses deux médailles de Clément VII ; il est à remarquer que celles-ci n'ont que trente-neuf millimètres de diamètre.

Pour les œuvres de plus grande dimension, nous verrons qu'il employait aussi la fonte, de même que beaucoup d'autres graveurs et médailleurs ses contemporains, parmi lesquels on rencontre, comme au siècle précédent, un assez grand nombre d'orfévres, de sculpteurs et même de peintres. La fonte étant un procédé facilement pratiqué par tous, c'est peut-être pour ce motif que Benvenuto a négligé d'en parler ; car, ainsi qu'il le dit souvent, il n'écrit que pour ceux qui ont déjà les notions et quelque pratique des arts. La gravure des coins et la frappe, procédés nouveaux en ce qui touche les médailles, offraient au contraire d'assez sérieuses difficultés pour mériter d'être alors expliquées même aux artistes.

Cellini, qui ne décrit, nous l'avons vu au chapitre précédent, que deux de ses cachets de cardinaux, quoiqu'il en ait exécuté plusieurs autres, donne sur ses médailles et ses monnaies des indications beaucoup plus nombreuses, bien que très-incomplètes encore. On est même étonné qu'il n'ait parlé nulle part de la belle médaille de François Ier, œuvre d'une authenticité pourtant incontestable, puisqu'elle est signée de son nom, comme l'une des médailles de Clément VII. Afin de compléter les renseignements laissés par l'artiste, nous n'avons négligé aucune publication de numismatique renfermant quelque indication nouvelle à ce sujet, et nous nous sommes notamment servi des travaux de M. J. Friedlaender : *Münzen und Medaillen des Benvenuto Cellini* (1) ; de l'ouvrage de M. Joseph Arneth : *Die Cinque-Cento-Cameen und Arbeiten des Benvenuto Cellini und seiner Zeitgenossen, im K. K. Münz und Antiken Cabinette* (2) ; de l'étude de l'abbé Guido Ciabatti, publiée dans la Revue italienne intitulée *Periodico di numismatica e sfragistica per la storia d'Italia* (3) ; et aussi de l'excellent Catalogue de M. Alfred Armand : *les Médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles,* mine précieuse pour quiconque étudie cette période de l'histoire de l'art.

Afin de les classer plus facilement par ordre de date et de sujets, nous avons groupé ensemble les médailles et les monnaies.

Doublon d'or du Pape Clément VII. — (Pl XI, fig. 1.)

Mentionné à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Au droit, le buste du Pape tourné à gauche, avec la légende : « CLEMENS . VII . PONT . MAX. » — Au revers, le Christ nu, debout, les mains liées, et l'inscription : « ECCE . HOMO. — PRO . EO . VT . ME . DILIGERINT. — ROMA. »

Cette pièce, d'une valeur de deux ducats d'or, mesure vingt-neuf millimètres de diamètre. Les coins en furent gravés à Rome de 1529 à 1530. Elle a été publiée par Fiora-

(1) Berlin, 1855. — (2) In-folio. Wien, Carl Gerold's Sohn, 1858. — (3) Diretto dal March. Carlo Strozzi. Firenze, 1868.

Héliog. Dujardin. Imp. Eudes.

MONNAIES ET MÉDAILLES DE BENVENUTO.

E. PLON & Cie Edit. PLANCHE. XI.

vanti, qui, à cause de son revers, la suppose gravée pendant le siége du fort Saint-Ange, en 1527. Mais cette hypothèse est contraire au récit de Benvenuto. D'ailleurs, c'est seulement au temps malheureux où il se trouvait assiégé que le Pape laissa croître sa barbe, qu'ensuite il garda longue, comme on le voit sur la médaille. Cette pièce existe au Musée de Vienne, et l'abbé Ciabatti l'a reproduite d'après un plâtre. Elle a été gravée aussi par Bonanni. Nous la donnons d'après un exemplaire du Cabinet de Turin.

Doublon d'or, le Pape et l'Empereur. — (Pl. XI, fig. 2.)

Mentionné à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Au droit, le Pape et l'Empereur soutiennent la croix. Légende : « VT . OMNIS . TERRA . ADORET . TE. — CLEMENS. » — Au revers, saint Pierre et saint Paul, représentés un peu plus qu'à mi-corps. Les figures sont entourées de cette devise : « VNVS . SPS . ET . VNA . FIDES . ERAT . IN . EIS. »

Cette monnaie, de la même valeur que la précédente, a été gravée à Rome à la même époque. Il est question de l'une et de l'autre au *Traité de l'Orfévrerie.* Dans ses Mémoires, Cellini en donne une description différente, ou plutôt il ne parle que d'un seul doublon qui aurait eu pour face *le Pape et l'Empereur,* et pour revers l'*Ecce Homo.* Il n'y a d'ailleurs pas là contradiction. D'après le récit des Mémoires, le Pape avait expressément commandé un modèle devant représenter ces deux sujets. C'était en quelque sorte un travail d'essai, afin d'éprouver le talent de Cellini dans cet art nouveau pour lui. Clément VII fut tellement satisfait de l'exécution, qu'il accorda sur-le-champ à l'artiste la charge de graveur de ses monnaies. Il est probable que c'est au moment de faire frapper le doublon que l'idée lui vint de placer son propre portrait sur la face et l'*Ecce Homo* au revers, et que pour utiliser l'autre sujet, *le Pape et l'Empereur,* il fit graver le *saint Pierre et saint Paul* qui forme le revers du second doublon.

Benvenuto rapporte qu'à cause du titre trop élevé de l'or employé, les banquiers s'empressèrent de fondre ces deux pièces pour en tirer profit, et que bientôt elles devinrent très-rares. Aujourd'hui, elles sont presque introuvables. Le second doublon, publié par Marescotti, se voit cependant au Musée de Vienne comme le précédent, et il a été de même gravé sur un plâtre pour la publication de l'abbé Ciabatti. Son diamètre est aussi de vingt-neuf millimètres. Arneth en a donné un dessin. Nous le reproduisons d'après un exemplaire du Cabinet de Milan.

Pièce d'argent de deux carlins, à l'effigie de Clément VII. — (Pl. XI, fig. 3.)

Mentionnée à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Au droit est gravé le buste du Pape, la tête tournée à gauche, et son nom : « CLEMENS . VII . PONT . MAX. » — Au revers, Jésus-Christ prenant la main de saint Pierre et le soutenant sur les flots, et ces paroles du Sauveur : « QVARE . DVBITASTI. »

Monnaie gravée et frappée à Rome de 1529 à 1530. Diamètre : vingt-neuf millimètres. Elle a été publiée par Fioravanti en même temps qu'une autre qui représente

le même sujet. L'autre pièce se distingue de l'ouvrage de Cellini, qui ne porte pas de millésime, par le chiffre XI, date du pontificat, et par l'attitude des figures : le Christ soutient saint Pierre de la main gauche et le bénit de la main droite. Valerio Belli en est peut-être l'auteur. La pièce de Benvenuto a été aussi reproduite par M. Friedlaender, Arneth et l'abbé Ciabatti. Nous la donnons d'après un exemplaire du Cabinet de France.

Médaille de Clément VII. — (Pl. XI, fig. 4.)

Mentionnée à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Au droit, le buste du Pape tourné à gauche, et l'inscription : « CLEMENS . VII . PONT . MAX . AN . XI . MDXXXIIII. » — La composition du revers symbolise la *Paix :* une figure de femme, couverte jusqu'à mi-jambe d'une légère draperie, tient de la main gauche une corne d'abondance, de la droite une torche avec laquelle elle met le feu à un faisceau d'armes. Près du temple de Janus se trouve une figure d'homme, nu et enchaîné, dans l'attitude de la fureur. L'inscription : « CLAVDVNTVR . BELLI . PORTAE » complète l'allusion à la paix qui régnait depuis 1530 entre les princes chrétiens. Le revers porte aussi la signature de l'artiste : « BENVENVTVS . F. »

Cellini grava cette médaille à Rome et la présenta au Pape en 1534; il dit dans ses Mémoires qu'il en frappa des exemplaires en or, en argent et en cuivre. Bonanni, M. Friedlaender, Arneth et l'abbé Ciabatti l'ont reproduite par la gravure. Nous la donnons d'après un exemplaire du Cabinet de France. Elle a trente-neuf millimètres de diamètre. Le poinçon est conservé aux *Uffizi,* à Florence.

M. Joseph Arneth a cru reconnaître dans l'agrafe de pluvial que porte le Pape sur cette médaille, le fameux bouton que nous avons décrit au chapitre de l'Orfévrerie et qui a disparu à la fin du siècle dernier. Dans ce bijou, Cellini avait représenté Dieu le Père bénissant, placé au-dessus d'un gros diamant et au milieu d'une gloire d'anges. Nous avouons ne pouvoir rien distinguer de cette composition sur l'agrafe gravée dans la médaille.

Autre médaille de Clément VII. — (Pl. XI, fig. 5.)

Mentionnée à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Au droit, le profil du Pape, comme à la pièce précédente, avec la même inscription. — Au revers, *Moïse dans le désert* frappe le rocher pour en faire jaillir la source à laquelle les Israélites viennent se désaltérer. Légende : « VT . BIBAT . POPVLVS. »

Un certain nombre de personnages figurent dans cette composition (1), qui avait été commandée par le Pape, ainsi que la légende, comme une allusion au puits monumental qu'il faisait construire à Orvieto, par Antonio da San Gallo (2).

La médaille, gravée à Rome la même année que la précédente, a été publiée par

(1) Au *Traité de l'Orfévrerie,* l'artiste dit qu'il y représenta aussi des chameaux, des chevaux et beaucoup d'autres animaux. On ne distingue guère sur la pièce que les têtes des chameaux.

(2) Le puits se trouvant à une grande profondeur, l'architecte avait disposé deux escaliers en colimaçon; les bêtes descendaient par l'un, et arrivées à l'endroit où elles prenaient leur charge, elles remontaient par

Bonanni, M. Friedlaender et l'abbé Ciabatti. M. Armand en possède un très-beau plomb frappé, qui nous a permis de la reproduire à notre tour. Elle mesure trente-neuf millimètres de diamètre. Le coin est conservé aux *Uffizi*, à Florence, comme celui de la médaille précédente. Nous la reproduisons d'après un exemplaire du Cabinet de France.

Cellini rapporte que le Pape était au lit et très-malade lorsqu'il la lui présenta : « Pourtant, dit-il, il m'accueillit très-bien, et pour voir les médailles et les coins il se fit apporter ses lunettes et de la lumière, mais il ne put rien distinguer. Il les palpa quelque temps, poussa un grand soupir, et dit qu'il était très-peiné pour moi, mais que si Dieu lui rendait la santé, il pourvoirait à tout. Trois jours après il mourut. » Ceci donne la date du 25 septembre 1534.

Deux autres médailles de Clément VII ont été attribuées aussi à Cellini : l'une, qui porte au revers une composition représentant *Joseph se faisant reconnaître par ses frères*, est, d'après Vasari, l'œuvre de G. Bernardi da Castel Bolognese (1). L'autre, au revers de laquelle se trouve le Christ attaché à la colonne, est considérée par Venuti comme celle attribuée par Vasari à Francesco dal Prato ; mais il y a doute.

Écu d'or du Pape Paul III. — (Pl. XI, fig. 6.)

Mentionné à la *Vita*.

Au droit, l'écusson des Farnèse et la légende : « PAVLVS . III . PONT . MAX. » — Au revers, saint Paul debout, avec cette inscription : « S . PAVLVS . VAS . ELECTIONIS », allusion au mode d'élection du cardinal Farnèse, qui prit le nom de Paul III à son exaltation au souverain pontificat.

Monnaie gravée et frappée à Rome en 1534. Elle a été publiée par Arneth et l'abbé Ciabatti. Diamètre : vingt-neuf millimètres. Nous la donnons d'après un exemplaire du Cabinet de France.

En la décrivant de souvenir dans ses Mémoires, Cellini dit que saint Paul était représenté à mi-corps (*un mezzo san Pagolo*). En réalité, la figure est presque entière ; l'artiste, s'efforçant de lui donner le plus d'importance possible dans un champ restreint, a rehaussé la tête jusqu'au bord supérieur et n'a sacrifié que les pieds et le bas du manteau.

Deux autres médailles de Paul III ont été attribuées sans raison à Cellini. Les dates qu'elles portent indiquent par elles-mêmes l'impossibilité de l'attribution ; car ce n'est pas au temps où l'ancien prisonnier du château Saint-Ange, après avoir quitté la cour de France, était revenu se fixer à Florence, qu'il se fût remis, même de loin, au service de celui qui l'avait si durement traité.

Ces deux médailles sont beaucoup plus judicieusement classées par M. Armand dans l'œuvre d'Alessandro Cesati, dit le Greco ou le Grechetto, qui travaillait alors à Rome pour Paul III, comme on en a la preuve par son nom gravé sur une autre médaille de ce Pontife, faite à la même époque.

---

l'autre, sans avoir besoin de se retourner ni de se croiser avec celles qui venaient après elles. — Voir VASARI, édition Gaetano Milanesi, t. V, p. 461.

(1) Voir à ce sujet M. ARMAND, *les Médailleurs italiens*, etc.

Pièce d'argent, à l'effigie d'Alexandre de Médicis. — (Pl. XI, fig. 7.)

Mentionnée à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Au droit, la tête d'Alexandre de Médicis, et l'inscription : « ALEXANDER . M . R . P . FLOREN . DVX. » — Au revers, saint Cosme et saint Damien, patrons de la maison de Médicis, et la légende : « S . COSMVS . S . DAMIANVS. »

Pièce frappée, de la valeur de quarante soldi, gravée à Florence en 1535. Diamètre : vingt-neuf millimètres. D'après les Mémoires, c'est la première que Cellini grava pour le duc. On sait qu'il était entré temporairement au service de ce prince lorsqu'il dut quitter Rome pour échapper aux persécutions de Pier Luigi Farnèse. Cela fut peu de temps avant la fête à l'occasion de laquelle il obtint définitivement la rémission du meurtre de Pompeo.

Au *Traité de l'Orfévrerie,* Benvenuto dit que cette pièce, à cause de la chevelure frisée (*ricciuta*) d'Alexandre, fut bientôt connue sous l'appellation de *frisons* (*ricci*). On l'a désignée ainsi à Florence jusqu'au dix-huitième siècle. Elle a été gravée par M. Friedlaender, Arneth et l'abbé Ciabatti. Le Musée du Louvre en possède un exemplaire, ainsi que le Cabinet de France. C'est ce dernier que nous reproduisons.

Il est très-probable, comme le pense l'abbé G. Ciabatti, que c'est à cette monnaie et aux suivantes que Bembo fait allusion lorsqu'il écrit dans une lettre datée du 15 juillet 1535 : « J'ai reçu les plombs des sept monnaies de Benvenuto Cellini. Elles sont très-belles, comme toutes ses œuvres. »

Pièce d'un jule d'argent, aux armes d'Alexandre de Médicis. — (Pl. XI, fig. 8.)

Mentionnée à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Au droit, l'écusson des Médicis, et l'inscription : « ALEXANDER . MED. R. P. FLOREN. DVX. » — Au revers, saint Jean-Baptiste assis, de profil, et tenant un livre à la main. Légende : « S . IOANNES . BAPTISTA. »

Cette pièce, décrite par l'artiste, gravée et frappée à Florence en 1535, a été reproduite par l'abbé Ciabatti. Elle a vingt-six millimètres de diamètre. Nous la donnons d'après un exemplaire du Cabinet de Florence.

Pièce d'un demi-jule d'argent, aux armes d'Alexandre de Médicis. — (Pl. XI, fig. 9.)

Mentionnée à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Au droit, l'écusson des Médicis, et la légende : « ALEXANDER . MED . R . P. FLOREN . DVX. » — Au revers, le buste du petit saint Jean, vu de face, et l'inscription : « S . IOANNES. BAPTISTA. »

Cette pièce avait été gravée et frappée à Florence, en 1535, après les précédentes. Diamètre : vingt-quatre millimètres. Elle a été reproduite par M. Friedlaender, Arneth et l'abbé Ciabatti.

Dans ses Mémoires, l'artiste dit : « Je fis le coin pour le demi-jule, et j'y gravai une tête de face d'un petit saint Jean. Ce fut la première monnaie portant une tête de face

que l'on fit jamais avec un module d'argent si mince. Ceux-là seulement qui sont de première habileté dans cette profession peuvent juger de la difficulté d'un tel travail. » Nous ajouterons que l'innovation n'était pas heureuse, car les rares exemplaires que l'on en retrouve encore permettent difficilement de discerner le mérite de l'ouvrage, presque effacé, ainsi que l'on peut s'en rendre compte sur notre planche, où la pièce est gravée d'après un exemplaire du Cabinet de Turin.

Écu d'or, aux armes d'Alexandre de Médicis. — (Pl. XI, fig. 10.)

Mentionné à la *Vita* et au *Trattato dell' Oreficeria.*

Au droit, l'écusson des Médicis, et la légende : « ALEXANDER . MED. R. P. FLOREN . DVX. » — Au revers, la croix grecque et quatre têtes de chérubins, avec cette inscription : « VIRTVS . EST . NOBIS . DEI. »

Cette pièce a été gravée à Florence en 1535, après les trois monnaies d'argent (1); son diamètre est de vingt-six millimètres; elle a été reproduite par Arneth et par l'abbé Ciabatti. Notre planche est gravée d'après un exemplaire du Cabinet de France.

Médaille d'Alexandre de Médicis.

Mentionnée à la *Vita.*

L'artiste raconte que, sur le point de quitter Florence, et après avoir gravé les coins des monnaies d'Alexandre, il modela son portrait en cire. A Rome, il grava la face, mais il n'avait pas reçu les indications pour le revers quand ce prince fut assassiné. Au chapitre des attributions, nous parlerons d'une médaille qu'on suppose pouvoir être cette œuvre de Cellini.

Médaille de Bembo.

Mentionnée à la *Vita.*

Benvenuto en fit le modèle à Padoue en l'année 1537, alors qu'il se rendait pour la première fois en France. Il y avait représenté d'un côté le personnage, portant la barbe courte, à la vénitienne; de l'autre, au milieu d'une couronne de myrte, le cheval Pégase, que Bembo avait adopté pour emblème. Il paraît probable que cette médaille ne fut jamais jetée en bronze. Nous aurons plus loin l'occasion d'en reparler, à propos d'une autre pièce attribuée à Cellini et qui porte aussi l'effigie du prélat.

Médaille d'Hercule II d'Este, duc de Ferrare.

Mentionnée à la *Vita.*

Au droit, elle portait le buste du prince. Au revers, elle représentait la *Paix,* sous la figure

(1) Voir une note de Francesco Tassi, t. Ier, p. 347 à 349 de son édition de la *Vita,* par laquelle il démontre que Benvenuto n'a gravé que quatre monnaies pour le duc Alexandre, et que Cicognara, qui en énumère cinq, avait été induit en erreur à ce sujet par un texte altéré des Mémoires de l'artiste.

d'une femme vêtue d'une légère draperie, qui foule aux pieds une Furie enchaînée, et met le feu, avec une torche, à un grand faisceau d'armes. C'est la composition qui avait servi à l'une des médailles de Clément VII. Le duc avait donné pour légende : « PRETIOSA . IN . CONSPECTV . DOMINI. »

On ne connaît pas d'exemplaires de cette médaille, mentionnée par Cellini dans ses Mémoires comme ayant été exécutée par lui à Ferrare en 1540, lorsqu'il se rendait en France pour la seconde fois. Il avait, dit-il, fait le portrait d'Hercule II sur une pierre noire de la dimension d'une petite assiette, et l'avait remis entièrement terminé au duc en prenant congé de lui.

Il est possible qu'elle n'ait jamais été jetée en bronze, et l'on peut même avoir d'autres doutes sur cette pièce. Le texte des Mémoires dit : « *La qual cosa io feci in uno tondo di pietra nera, grande quanto un taglieretto da tavola.* » Farjasse traduit : « Je l'exécutai sur pierre noire. » Leclanché : « Je la fis sur une pierre noire de forme circulaire. » Francesco Tassi, dans son édition italienne, dit à la table des matières : « *Fa al duca Ercole II il ritratto in una medaglia di pietra nera, con un rovescio rappresentante la Pace.* » Il paraît donc comprendre qu'il s'agit d'une médaille *gravée sur pierre noire,* et la chose peut en effet s'entendre ainsi, car on connaît un certain nombre d'ouvrages de cette nature.

Cependant, cette pierre noire, de la grandeur d'un tranchoir de table, c'est-à-dire d'une petite assiette, peut aussi avoir été employée par l'artiste seulement pour y dessiner et y modeler son modèle en cire blanche, ainsi qu'il avait coutume de le faire pour les modèles des sceaux de cardinaux (1). Il s'agirait bien alors d'une grande médaille destinée à être jetée en bronze.

On connaît deux autres médailles d'Hercule II : l'une, de Pastorino de Sienne ; l'autre, de Pompeo Leoni (2).

Médaille de François Ier. — (Pl. XI, fig. 11.)

Au droit, le Roi de France, la tête laurée, buste tourné à gauche, sceptre, et inscription : « FRANCISCVS . I . FRANCORVM . REX. » — Au revers, un cavalier foulant aux pieds la Fortune, et cette devise : « FORTVNAM . VIRTVTE . DEVICIT. — BENVENVT. »

Il est étonnant que cette pièce, la meilleure à coup sûr que produisit l'artiste comme médailleur, ne soit mentionnée nulle part dans ses écrits. Elle est pourtant parfaitement authentique, puisqu'elle est signée, comme une des médailles du Pape Clément VII. Elle dut être modelée à l'époque du premier voyage de Cellini en France, en 1537, alors que, suivant la cour d'étape en étape, il lui était impossible de se livrer à un travail de longue haleine. Notre opinion à ce sujet est fondée sur un article de l'inventaire dressé en 1538 à Rome par le notaire, lorsque l'artiste fut incarcéré. On y lit en effet : « *Una testa de Re de Francia de piombo* », — « Une tête du Roi de France en plomb. » C'est un de ces exemplaires d'essai comme les médailleurs ont coutume d'en frapper ou d'en couler pour juger de l'état de leur travail.

(1) *Trattato dell' Oreficeria,* édit. Carlo Milanesi, p. 100. — (2) A. ARMAND, *les Médailleurs italiens,* etc.

On connaît de cette médaille plusieurs exemplaires jetés en bronze : la Bibliothèque nationale de Paris en possède un d'après lequel nous avons fait graver notre planche. Il en existe un très-beau dans le Cabinet impérial de Vienne. Cette pièce a été reproduite par M. Friedlaender, Arneth et l'abbé Ciabatti ; elle prouve que Benvenuto, comme les médailleurs ses contemporains, employait aussi le procédé de la fonte pour les médailles.

De quelques médailles relevées dans l'inventaire de 1538.

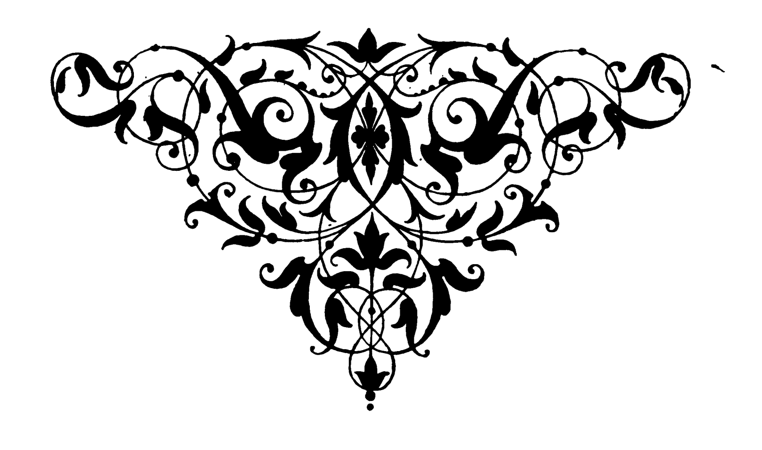
L'inventaire de la boutique de Benvenuto, dressé à Rome le 23 octobre 1538, au moment où l'artiste fut incarcéré au fort Saint-Ange, mentionne plusieurs médailles. Ce sont :

1° Une médaille d'or de *Mars* : — « *Una cassetta,* dit le texte de l'inventaire, *con una medaglia de uno Marte, de oro.* » Était-ce là une pièce de numismatique ou une enseigne de béret ? un ouvrage de Cellini ou de tout autre artiste, ou encore une antique ? Rien ne l'indique, et pourtant nous serions plutôt disposé à y voir une enseigne.

2° Une médaille de plomb de François Ier, démontrant, selon nous, que la médaille connue de ce prince a été exécutée par l'artiste lors de son premier voyage en France.

3° Un certain nombre de médailles de cire et de plomb dont les sujets ne sont pas désignés, et qui doivent être des exemplaires d'essai des diverses œuvres de Benvenuto. Le texte dit : « *Certi scatolini con medaglie dentro di cera et piombo, et certe altre fraschari*e. »

4° Dix médailles d'argent du Pape Clément ; une médaille d'argent du Pape Jules ; une médaille d'or du Pape Paul. — Les médailles des Papes Clément VII et Paul III inventoriées ici sont certainement celles dont nous venons de donner la description aux articles précédents. Quant à celle du Pape Jules (sans doute Julien de la Rovère, Pape sous le nom de Jules II), elle ne peut être l'œuvre de Cellini, puisque le Pontife mourut en 1513 ; à moins pourtant que ce ne soit ce qu'on est convenu d'appeler une restitution. On connaît quatre médailles de Jules II ; elles sont dues aux maîtres suivants : Sperandio, de Mantoue ; le Francia, de Bologne ; le Camelio, de Venise, et le Caradosso, de Milan.



CHAPITRE CINQUIÈME

LA SCULPTURE.

C'EST un propos de Michel-Ange qui éveilla les hautes ambitions du jeune Benvenuto et le poussa plus tard vers la statuaire, à laquelle tant d'autres orfèvres avant lui s'étaient d'ailleurs adonnés. En voyant l'enseigne de béret de Girolamo Marretti, exécutée à Florence vers 1528, l'*Hercule déchirant la gueule du lion,* le maître avait dit : « Si cette œuvre était grande, si elle avait été sculptée en marbre ou jetée en bronze, et conduite avec un si beau dessin, elle eût frappé le monde d'admiration. » De telles paroles devaient s'être gravées dans l'esprit de Cellini (1); pourtant, les circonstances ne lui permirent pas de se livrer dès cette époque à la sculpture. On croyait généralement qu'il ne l'avait abordée qu'à son arrivée en France; une note extraite des pièces de comptabilité du cardinal de Ferrare établit que ses premiers essais furent quelque peu antérieurs; en effet, lors de son séjour à Ferrare, après sa sortie du fort Saint-Ange, on le voit modeler la tête du prélat, avec l'intention de la couler ensuite en bronze (2).

Lorsque, l'année suivante, il voulut jeter à la fois sa statue de *Jupiter,* un buste de *Jules César* et une tête de femme, il ne fut pas d'accord avec les ouvriers français qu'il employa, et tandis que ceux-ci, opérant à leur guise, échouaient dans l'opération du *Jupiter,* il réussit selon son gré les deux autres morceaux. De cette circonstance, il semble tirer tout d'abord la conclusion que les maîtres français étaient alors arriérés dans l'art de jeter le bronze. Mais l'habileté avec laquelle les moulages d'antiques, rapportés peu après d'Italie par Primatice, furent fondus à Fontainebleau par Francisque Rybon, Pierre Beauchesne, Benoist le Bouchet et Guillaume Durant, réfute pleinement l'opinion préconçue du Florentin à cet égard. Hâtons-nous d'ajouter que lorsqu'il vit ces fontes, il sut rendre hommage à leur mérite : « Toutes ces œuvres jetées en bronze avaient été très-bien conduites », dit-il dans ses Mémoires. Le Roi l'autorisant à embaucher autant d'ouvriers qu'il en avait besoin pour ses grands travaux, Cellini eut toute facilité pour mener à bien le bas-relief colossal de la *Nymphe de Fontainebleau* et les autres morceaux qu'il exécuta dans le même temps.

A Florence, il fut loin d'obtenir les mêmes secours, car Bandinelli, qui savait combien Cosme regardait de près au bon emploi de ses fonds, avait réussi à porter le

(1) Il dit à ce sujet aux *Trattati* : « Queste parole mi s'appiccorno a dosso, e dettonmi grandissimo animo, non tanto per le cose piccole, quanto le mi feciono venir voglia di far le cose grande. »

(2) Voir ci-après la notice relative à cette pièce.

trouble dans l'esprit de ce prince en lui laissant entendre que l'argent qu'il consacrerait au *Persée* serait perdu, parce qu'un orfévre devait être incapable de réussir dans une telle entreprise, et ne saurait pas assembler les divers morceaux de son groupe. Ce fut donc en partie avec ses ressources personnelles, et avec l'aide d'un simple manœuvre formé par lui-même, qu'il conduisit cet ouvrage. Il fit quelques essais avec la terre de Florence, qu'il ne connaissait pas; celle de Paris lui avait paru excellente. Quand le moment fut venu de jeter le corps de la *Méduse,* son grand fourneau n'étant pas encore installé, il dut avoir recours à celui d'un fondeur de cloches; et lorsque enfin, chez lui, il en vint à la statue de *Persée,* les difficultés devinrent extrêmes. Dans ses Mémoires et dans le *Traité de la sculpture,* il explique longuement la façon dont il procéda. Carpani a résumé assez clairement ainsi tout ce qu'en a dit Benvenuto :

« La statue devait être de bronze, fondue, haute de plus de cinq brasses, d'un seul morceau et entièrement creuse. Pour cela, l'artiste fit d'abord son modèle de terre un peu plus maigre que ne devait être la statue; il le fit cuire, et lui appliqua un revêtement de cire de l'épaisseur d'un doigt; puis il amena cette cire à la perfection qu'il voulait donner à la statue elle-même. Ensuite, pour obtenir en creux tout le fini du travail qu'il avait donné au relief de la cire, il recouvrit celle-ci d'une autre couche de terre. Il fit cuire aussi cette seconde enveloppe, en faisant couler au dehors par un certain nombre de petits évents la cire placée en dessous. De cette manière il obtint, entre le premier modèle et la seconde enveloppe, qui était devenue le moule de la statue, un espace pour introduire le bronze en fusion. Finalement, pour y couler ce bronze sans déranger en aucune façon le premier modèle, il plaça son moule, au moyen de grues et avec beaucoup de précaution, dans une fosse creusée au pied du fourneau, et par plusieurs canaux et des bouches ouvertes, il y introduisit le métal en fusion. D'après cela, il est facile de comprendre que, dans le pied droit du *Persée,* qui se trouvait enfoui dans la fosse plus de six brasses au-dessous de l'ouverture du fourneau, le métal devait descendre par son canal spécial, beaucoup moins chaud que dans les parties supérieures. »

A ce propos, l'artiste, dès le principe, avait eu avec Cosme une discussion des plus vives. Le duc prétendait que le jet du *Persée* ne réussirait pas, parce que le métal ne pourrait jamais remonter jusqu'à la tête de la *Méduse,* tenue au haut du bras gauche et si loin du corps. Benvenuto se désolait et s'irritait même de voir son prince lui montrer si peu de confiance, après le succès de la fonte de son buste et du corps de la *Méduse.* Rappelant avec amertume combien il avait été mieux encouragé par le Roi de France, il lui démontrait qu'on n'avait à concevoir aucune inquiétude pour la tête de la Gorgone, et qu'au contraire c'était le pied droit qui ne viendrait peut-être pas entier; mais qu'il n'y avait d'ailleurs pas à s'en préoccuper non plus, parce qu'il lui serait facile de le réparer. Et l'événement lui donna raison, comme devaient s'y attendre les gens du métier.

Au milieu du travail de la fonte, le sculpteur, alors malade de la fièvre et exténué de fatigue, dut abandonner à ses aides la fin de l'opération. Mais à peine était-il au lit que ceux-ci vinrent lui annoncer que le métal se formait *en gâteau* et que tout était perdu. Bondissant de rage et de désespoir à cette nouvelle, qui, si elle était vraie, lui apportait la ruine et le déshonneur, il accourut hors de lui, et menaçant de tuer d'abord quiconque ne lui obéirait pas sur l'heure ou lui opposerait la moindre objection, il parvint, en allumant un feu vif de petit bois, et en jetant successivement toute sa vaisselle d'étain dans le métal fondu, à ramener le bronze à l'état liquide et à le faire

couler régulièrement dans le moule. Par contre, le feu prenait au toit de sa maison. Il faut lire dans les Mémoires le récit de cet incident vraiment dramatique, au milieu duquel Cellini apparaît comme un démon dans une fournaise, mettant à la fois en action sa présence d'esprit, son audace, son énergie et sa volonté de fer.

Le souvenir des colosses de l'antiquité, quelques exemples de Michel-Ange, incitèrent plusieurs sculpteurs florentins du seizième siècle à porter leurs efforts vers la statuaire colossale, comme si la vraie grandeur d'une œuvre eût tenu surtout à ses proportions matérielles.

Après le *David* du Buonarroti vint l'*Hercule et Cacus* de Bandinelli, que le duc Alexandre prétendit imposer à l'admiration des Florentins (1). Lorsque, à Paris, Benvenuto se vit en possession d'un grand atelier, avec des aides nombreux, il voulut à son tour entrer en lice et produire un colosse : c'est alors qu'il édifia, dans une prairie attenante à son château, le *Mars* géant (2), dans la tête duquel on a vu se cacher la maîtresse d'un de ses élèves. A Florence, il lutta ensuite, avec une opiniâtreté que rien ne lassa, pour obtenir le marbre du *Neptune* colossal que la duchesse avait voulu attribuer à Bandinelli, et qui, après la mort de celui-ci, échut décidément à l'Ammanato.

Nous donnons ci-après la liste des ouvrages de statuaire que le maître a relevés dans ses écrits, et nous la complétons en y ajoutant quelques pièces révélées par d'autres documents. Ce catalogue prouvera que Benvenuto s'est consacré à la sculpture avec beaucoup plus de persévérance qu'on n'a pu le croire, et que ses énergiques efforts auraient pu être plus productifs si on lui eût prêté la moitié seulement de l'appui qui fut avec quelque libéralité accordé à ses rivaux, plus habiles que lui à se tenir bien en cour.

Après la mort de Henri II, Cellini faillit retourner en France, appelé par Catherine de Médicis pour élever un mausolée à son époux (3). La négociation traîna quelque temps, puis Cosme mit définitivement obstacle au départ de l'artiste, en même temps qu'il le privait de commandes, et ce fut au Primatice que revint l'honneur de conduire cette œuvre importante, à laquelle collaborèrent notre Germain Pilon et plusieurs autres maîtres français et italiens (4).

Cellini eut-il quelque influence sur le génie des sculpteurs français? L'examen comparatif de leurs œuvres permet de répondre hardiment : — Aucune. L'influence du Rosso, du Primatice et de toute l'École de Fontainebleau, pour être réelle, ne fut elle-même que limitée (5). Le plus grand service alors rendu à la France par les artistes

---

(1) Voir p. 79. — (2) Voir PREMIÈRE PARTIE, ch. IV, les documents dans lesquels il est question de cet ouvrage, et ci-après la notice qui lui est consacrée.

(3) Voir dans TASSI, t. III, p. 211, le passage d'un mémoire adressé aux « *Magnifici et Degnissimi Signori Sopprassindachi* », dans lequel il est question de ce projet.

(4) Voir VASARI, édition G. Milanesi, t. VII, p. 409 à 414; et la *Renaissance des arts à la cour de France,* par le comte DE LABORDE, p. 511 à 538. — Parmi les maîtres qui collaborèrent à cette œuvre, outre Germain Pilon, les comptes des bâtiments royaux (1564 à 1583) désignent : « Ponce Jacquio, Laurens Regnauldin, Fremyn Roussel, Jherosme de la Robia, Michel Gaultier et Benoist Boucher. »

(5) Voir *La Sculpture à l'Exposition rétrospective du Trocadéro,* par M. Eugène PIOT. *Gazette des Beaux-Arts,* 1878, p. 811.

italiens, ce fut d'avoir apporté les moulages de cette belle série d'antiques fondues à Fontainebleau, et dont nous avons déjà parlé plusieurs fois. Le style de nos maîtres ne put que se fortifier par l'étude de ces grands exemples, qui ne leur ont, d'ailleurs, rien fait perdre de leur caractère personnel.

Buste du cardinal de Ferrare.

Dans un document que nous avons eu occasion de citer, le livre des dépenses particulières d'Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare, tenu par le trésorier Tommaso Mosti et trouvé par M. le marquis Campori dans les Archives de Modène (1), on rencontre l'indication de cette œuvre, dont Cellini ne parle dans aucun de ses écrits.

En 1540, l'artiste se rendit à Ferrare, comme nous l'avons dit, à la suite du cardinal. C'est alors qu'il modela le portrait de son protecteur, puisque, à la date du 14 avril, le livre du trésorier Mosti note le payement d'une lire et quinze sols *di marchesini*, à Francesco dalle Nappe, « *per hauere formato et fatto de zesso due volte la testa de lo Illmo et R^mo^ Cardinale nostro quale restò apresso M^o^ Benvenuto aurifice per farne una simile di bronzo* ».

Il résulte de cette note que Cellini ayant exécuté un modèle de terre ou de cire, Francesco dalle Nappe fut chargé d'en prendre deux moulages en plâtre, en attendant que ce portrait pût être jeté en bronze. L'œuvre passa-t-elle jamais de l'état de plâtre à celui de bronze? Il est permis d'en douter, et M. le marquis Campori ne le croit pas. Nous nous rangeons volontiers de son avis, non pas seulement parce que l'artiste n'en parle pas dans ses écrits, mais parce que son installation provisoire à Ferrare comme orfévre ne devait pas lui permettre de jeter une grande pièce en bronze, et que les circonstances qui ont suivi son départ semblent indiquer qu'il ne put le faire ensuite. En effet, lorsqu'à Paris, mécontent de la manière dont les fondeurs français se sont préparés à jeter le *Jupiter*, il veut lui-même essayer en parallèle la méthode florentine, pris au dépourvu, il compose en toute hâte une tête de César d'après un petit modèle rapporté d'Italie; ce qui laisse supposer qu'il n'avait pas transporté en France ce modèle moulé à Ferrare par Francesco dalle Nappe. Et lorsque, quatre années plus tard, il quitta le service de François Ier, ce fut l'esprit plein de défiance contre le cardinal, que d'ailleurs il paraît n'avoir plus eu occasion de revoir par la suite.

Buste du cardinal de Ravenne.

C'est dans un document de la *Biblioteca Riccardiana*, relevé par Tassi, que se trouve mentionné cet ouvrage. Benvenuto le note sur un relevé de ses comptes avec le cardinal, comme ayant été exécuté à Ferrare au mois de septembre 1540. Voici l'article : « *E per uno su ritratto grande di cera, scudi cento* », c'est-à-dire : « Et pour son portrait, grand, exécuté en cire, cent écus. »

---

(1) Voir *Notizie inedite delle relazioni tra il cardinale Ippolito d'Este e Benvenuto Cellini*, raccolte dal marchese Giuseppe CAMPORI. Modena, 1862. Voir aussi *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVII.

De cette œuvre, pas plus que de la précédente, il n'est question ni dans les Mémoires ni au *Traité de la Sculpture.* Nous la notons ici parmi les bustes, parce qu'en rapprochant le document de la *Riccardiana* de celui des Archives de Modène, il paraît naturel de supposer que les portraits des deux prélats, exécutés en même temps à Ferrare, furent des ouvrages similaires. Toutefois, nous n'oserions l'affirmer en toute sécurité, car la pièce qui se rapporte au cardinal de Ravenne pourrait aussi bien être un de ces hauts reliefs en cire coloriée, comme on en exécutait un si grand nombre à cette époque (1).

Jules César.

Mentionné à la *Vita.*

Buste colossal en bronze, fondu à Paris dans l'atelier du petit Nesle, en 1540 ou 1541, d'après un petit modèle rapporté de Rome et qui était lui-même la copie d'une antique. Selon la coutume romaine, le personnage était revêtu d'une cuirasse (2).

Tête de Jeune Femme.

Mentionnée à la *Vita.*

Buste colossal en bronze, fondu à Paris en 1540 ou 1541, dans l'atelier du petit Nesle. Cellini avait alors chez lui comme modèle et comme maîtresse une très-belle jeune fille d'après laquelle il modela ce buste, qu'il désigne sous le nom de la *Nymphe de Fontainebleau.* Il est probable que la jeune fille dont il parle à ce sujet dans ses Mémoires était cette même Catherine qui lui servit ensuite de modèle pour le bas-relief colossal que possède aujourd'hui le Musée du Louvre.

La Nymphe de Fontainebleau. — (Pl. XII.)

Mentionnée à la *Vita* et au *Trattato della Scultura.* — Conservée au Musée du Louvre.

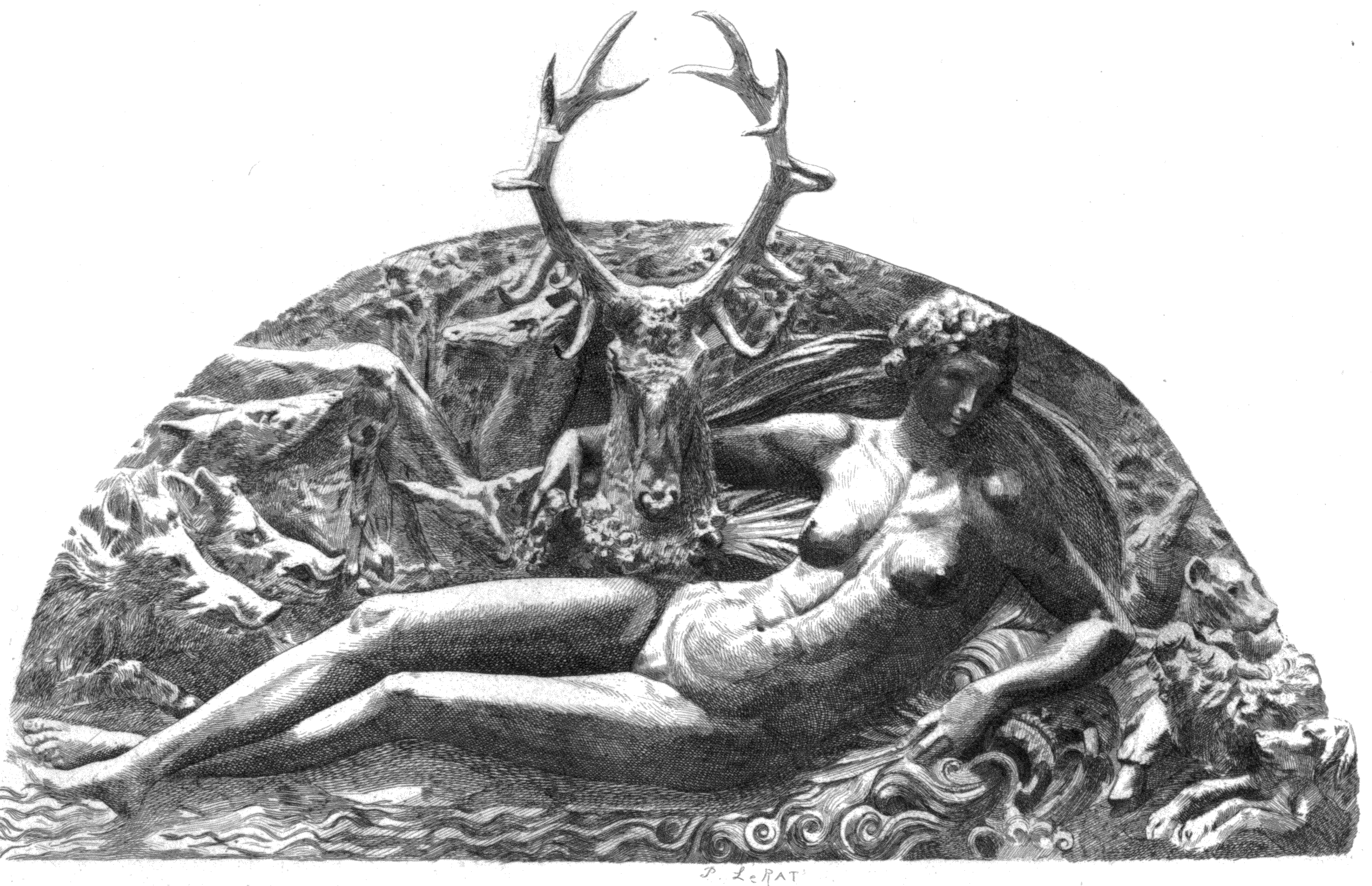
Sculpture colossale en bronze, exécutée à Paris en 1543 et 1544, et exposée aujourd'hui au Musée du Louvre, dans une des salles de la Renaissance. Cet ouvrage fut commandé par François I[er] durant une visite qu'il fit au petit Nesle en compagnie de la duchesse d'Étampes. Le Roi le destinait à surmonter la porte d'entrée du château de Fontainebleau. Cellini n'aimait pas la forme carrée, aussi large que haute, de cette « grande porte naine », *grande e nana* (3), comme il la qualifie dans son langage pittoresque.

---

(1) Voir ci-après notre notice sur les *Cires.*

(2) « La coutume des Grecs est de ne rien voiler; mais, au contraire, l'usage romain et militaire est de mettre un corselet aux statues. César, étant dictateur, permit de lui en élever une cuirassée dans la place qui porte son nom, etc. » FALCONET, traduction de PLINE.

(3) Pour concilier la contradiction apparente des mots *grande* et *naine,* le savant Mariette avait imaginé l'explication suivante : « Dans tous nos vieux châteaux, dit-il, la porte qui y introduit est toujours accompagnée d'une plus petite, appelée guichet; et il faut croire que la porte du château de Fontainebleau, que Cellini avait à décorer, était faite de cette manière, et voilà pourquoi il dit qu'elle était *grande et petite,* suivant l'usage de France. » Les éditeurs italiens, Carpani et Tassi, ont, l'un après l'autre, réfuté cette interprétation du texte.



LA NYMPHE DE FONTAINEBLEAU

(Musée du Louvre.)

E. PLON & Cie Edit. Imp. A. Salmon.

PLANCHE XII.

Aussi, dans le projet qu'il soumit au Roi et dont il parle à plusieurs reprises dans les Mémoires, il s'efforça, tout en changeant le moins possible l'ordre de choses existant, d'en modifier l'aspect. Au-dessus se trouvait un cintre abaissé ayant, dit-il, la forme d'une anse de panier. C'est dans ce demi-cercle que le Roi avait désiré placer une figure de la *Nymphe de Fontainebleau*. Benvenuto donna un développement plus régulier à ce cintre, qu'il projeta d'appuyer de chaque côté sur deux saillies. Pour remplir les vides que laissait à droite et à gauche du sujet principal la forme du bas-relief, il y plaça deux génies de la Victoire, surmonta le tout de la salamandre, et relia l'ensemble par des moulures et divers ornements. La porte devait se trouver en quelque sorte surélevée par son riche fronton, tandis que deux satyres en haut relief soutiendraient de chaque côté et compléteraient ce morceau d'architecture, dont le dessin était emprunté à l'ordre ionique. Ces projets eurent l'approbation du Roi; mais le mauvais vouloir de la duchesse d'Étampes, en même temps que les événements politiques, empêchèrent qu'ils fussent exécutés en entier.

Cellini revient sur cette œuvre dans son *Traité de la Sculpture;* voici ce qu'il en dit :

« Parmi les ouvrages que je finis (avant de quitter la France), fut un demi-cercle de huit brasses environ destiné à la porte de *Fontana Beliò* (Fontainebleau). Dans ce demi-cercle, je fis une figure de plus de sept brasses, en haut relief, qui représentait la source elle-même, ayant le bras gauche posé sur des vases d'où l'eau s'écoule, et le bras droit sur une tête de cerf, celle-ci en ronde bosse, ainsi qu'une grande partie de son cou. D'un côté, étaient quelques chiens braques et lévriers; de l'autre, des chevreuils et des sangliers. Au-dessus j'avais placé, en guise de Victoires, deux petits anges tenant des torches; et, surmontant le tout, la salamandre, emblème du Roi, avec quantité de riches festons; enfin, dans les pilastres de la porte, deux grands satyres. Ces derniers, quoique finis, ne furent pas jetés, mais ils furent laissés en état de pouvoir l'être. Le demi-cercle décrit ci-dessus fut jeté en plusieurs morceaux; le plus grand était la *Nymphe de Fontana Beliò,* laquelle avait la tête tout en ronde bosse, ainsi qu'une partie du corps et des membres, tandis que le reste était en demi-relief (1). »

L'artiste explique ensuite comment il jeta cet ouvrage à cire perdue. Quand son modèle de terre fut séché, il s'aperçut qu'il s'était retiré d'un doigt environ. Il le couvrit alors d'un revêtement de cire de l'épaisseur d'un doigt ou un peu moins, qu'il retoucha très-attentivement. Puis il enduisit la cire d'un lut composé d'un mélange de moelle d'os de mouton, de tripoli, de limaille de fer et de bouse de vache; il enveloppa le tout de terre, fit bien sécher cet appareil, écouler la cire, et dans le moule ainsi préparé il fit pénétrer le bronze en fusion.

Lorsque Cellini quitta la France, en 1545, il n'avait jeté en bronze que la composition colossale représentant la *Nymphe*. Quand François I[er] mourut, en 1547, cette œuvre n'avait pas encore été placée au tympan de la porte dorée du château. Diane de Poitiers se la fit alors donner par Henri II, et elle en décora la porte d'entrée de son château d'Anet.

Nous voyons dans *Les plus excellents bastiments de France,* de Ducerceau, que le bronze de Cellini occupait cette place en 1607; il s'y trouvait encore en 1780, quand J. Rigaud le grava dans ses *Palais, châteaux et maisons royales,* dessinés d'après

(1) *Trattato della Scultura,* édition Carlo Milanesi, p. 162.

nature. Au commencement de notre siècle, on en était venu à donner la *Nymphe de Fontainebleau* à Jean Goujon. C'est du moins ce qu'affirme Cicognara, qui croit devoir relever cette fausse attribution et rendre l'œuvre à Cellini (1).

Nous empruntons les lignes suivantes au *Catalogue des sculptures de la Renaissance au Louvre,* de M. Henry Barbet de Jouy :

« En 1806, lorsque la salle des Cariatides, au palais du Louvre, fut restaurée par MM. Percier et Fontaine, et que la tribune de Jean Goujon, restée jusqu'alors inachevée, fut couronnée d'une balustrade, les architectes imaginèrent de former un ensemble décoratif, en y ajoutant une porte composée avec les bas-reliefs en bronze d'André Riccio, et en plaçant au fond de la partie supérieure de la tribune la *Nymphe* de Cellini. En 1849, le désir d'exposer ce précieux bas-relief d'une façon qui lui fût plus favorable détermina l'enlèvement de l'œuvre originale, qui fut remplacée par un surmoulage, et prit rang dans la petite salle du Musée des sculptures modernes, là même où l'on a vu pendant quelque temps les *Esclaves* de Michel-Ange, jusqu'au jour où elle fut transportée à la place qu'elle occupe aujourd'hui. »

Ce bas-relief mesure quatre mètres neuf centimètres de largeur sur deux mètres cinq centimètres de hauteur. Le South Kensington Museum en possède un moulage.

Il nous reste à dire quelques mots des deux *Satyres.* C'est dans les Mémoires qu'il en est donné la description la plus précise. Tous deux faisaient le mouvement de soutenir l'édifice; l'un tenait un gros bâton; l'autre, une étrivière et des chaînes. D'un aspect hardi et menaçant, ces deux figures devaient, dans la pensée de l'artiste, être capables d'épouvanter les spectateurs. Du satyre elles n'avaient d'ailleurs que les deux petites cornes et ce caractère particulier de la tête qui rappelle le bouc; le reste du corps conservait la forme humaine. Ces deux cariatides entièrement terminées, et, au dire de l'artiste, prêtes à être jetées quand il abandonna le petit Nesle, ont-elles en effet été fondues après son départ? Plusieurs fois on l'a cru; et récemment encore, en retrouvant le récit de l'Anglais Thomas Coryate, qui vint à Paris sous le règne de Henri IV, on était amené à le supposer. Ce voyageur s'exprime ainsi en parlant d'une visite qu'il fit au château de Fontainebleau : « Dans la troisième cour qui mène aux fontaines et aux promenades du parc, on voit deux *Sphinx* en bronze curieusement ciselés, et à côté, dans un renfoncement pratiqué dans la muraille, deux autres statues de bronze représentant des hommes sauvages (2). » Mais il est évident pour nous que les deux hommes sauvages vus par ce voyageur ne sont autres que ceux fondus à l'aide des moulages rapportés de Rome par le Primatice, et dont les comptes des bâtiments royaux font mention dans la note de payement suivante : « A Jean le Roux, dit Picard, imagier, pour avoir vaqué à assembler en la fonderie les moules de deux figures de satyres et au commencement de l'assemblage du mousle du grand cheval, aussi puis naguères apporté de Rome (3). » Et ce qui ne permet pas de garder de doute à cet égard, c'est que l'on sait,

(1) « Simili volgari tradizioni che si spacciano, sono come quella che la mezza luna in bronzo gettata da Benvenuto Cellini per esser posta al di sopra d'una porta nel palazzo di Fontainebleau e trasportata ora in alto sulla tribuna di cui quì si parla, fosse opera di Jean Goujon; mentre sappiamo dalla vita scritta dallo stesso scultore esser quella opera italiana, quanto gl' inferiori otto bassi rilievi. » — CICOGNARA, *Storia della Scultura,* p. 140. Venezia, 1816.

(2) Voir *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris,* t. VI, p. 47 (1879).

(3) Voir *La Renaissance des arts à la cour de France,* par le comte DE LABORDE.

par ces mêmes comptes des bâtiments royaux, que le Primatice avait aussi rapporté les moules de « deux *Spinges* ». On constate en effet un payement fait dans le même temps à Jean le Roux, imagier, pour avoir dressé et réparé les moules de cire de l'une des figures des harpies ou *Sphinges*. Ces deux figures sont certainement celles dont parle dans la même note le voyageur anglais, et que le Père Dan, lui aussi, a relevées dans son *Trésor des merveilles de Fontainebleau*. Les deux *Satyres,* les deux *Sphinges,* et une statue du *Tibre,* également fondue sur les moules du Primatice, ont subi le même sort; ces cinq bronzes ont été transformés sous la Révolution en monnaie de billon (1).

Si l'on établit un parallèle entre la *Nymphe de Fontainebleau* et les sculptures françaises du seizième siècle, cette comparaison venge notre École des dédains de Benvenuto, qui n'a pas eu un mot pour nos maîtres ses contemporains, et n'a parlé de nos architectes, à propos de la porte de Fontainebleau, que pour blâmer « leur mauvais goût, leur mauvais style de France ». Sans doute Germain Pilon, qu'on voit installé à son tour au château de Nesle en 1571, comme sculpteur de Charles IX, ne fut connu à la cour que dans la seconde moitié du siècle (2). Mais Jean Cousin probablement, et Jean Goujon très-certainement, se trouvèrent à Paris en même temps que le Florentin, puisque le second travaillait aux figures du jubé de Saint-Germain l'Auxerrois au temps précisément où Cellini occupait le petit Nesle. Or, la *Diane au cerf,* cette œuvre élégante et simple, ce groupe excellent de Jean Goujon; les *Trois Grâces* (d'autres disent les *Trois Vertus théologales*) de Germain Pilon, composition d'une grâce merveilleuse, d'une distinction et d'un goût achevés, sont là au Musée du Louvre, et il faut les saluer au passage dans une première salle, quand on va rendre visite à la *Nymphe de Fontainebleau*. Personne ne peut nier que la comparaison ne soit tout à leur avantage. La figure démesurément longue de la nymphe prête facilement à la critique; les jambes surtout et les cuisses étonnent au premier abord par leur allongement et leur roideur. Le torse pourtant n'est point sans valeur, et l'ensemble de l'œuvre a bien son mérite; on peut en citer d'excellents morceaux, notamment le groupe des chiens.

Il est juste, d'autre part, de tenir compte de l'emplacement que l'artiste avait en vue lorsqu'il a traité ce sujet. Le bronze devait être placé au fronton d'une porte d'entrée du château, c'est-à-dire en pleine lumière, et avec un recul suffisant pour être vu de loin. Il y avait donc à compter sur le grand jour frappant en dessus et sur de larges ombres projetées en dessous, avec d'autant plus de vigueur que certaines parties sont exprès modelées en haut relief et même en ronde bosse. Aujourd'hui, au contraire, l'ouvrage est exposé de telle sorte que la lumière venant d'en bas, tous les effets recherchés par le sculpteur sont nécessairement contrariés. Le moulage du South Kensington Museum, éclairé directement d'en haut, remet le bas-relief beaucoup mieux en valeur, et pour ce motif, nous avons préféré graver la *Nymphe de Fontainebleau* dans ces conditions de lumière.

(1) Voir *Étude sur les fontes du Primatice,* par M. H. Barbet de Jouy, et ce que nous en avons noté plus haut, page 60.

(2) Voir un article de M. Douet d'Arcq, dans la *Revue archéologique* (1849), sur l'entrée solennelle de Charles IX à Paris en 1571.

Modèle d'une Fontaine pour le parc de Fontainebleau.

Mentionné à la *Vita* et au *Trattato della Scultura.*

Ce projet de monument fut présenté à François Ier en 1543. Il se composait d'une fontaine de forme carrée, entourée d'un double escalier s'entre-croisant dans sa révolution (1). La fontaine était surmontée d'une base également carrée, sur laquelle se dressait, au-dessus du bassin, la statue de *Mars.* Le dieu tenait une lance de la main droite et appuyait la gauche sur la poignée de son épée. Le corps était porté sur la jambe gauche et le pied droit posé sur le cimier. Quatre figures environnées d'attributs étaient assises aux angles de la fontaine. L'une caractérisait la *Science des lettres;* l'autre, les *Arts du dessin;* la troisième, la *Musique;* la quatrième, la *Libéralité.* On comprend facilement dans l'ensemble de cette composition l'allusion aux goûts de François Ier. Cellini dit que lorsqu'il montra le modèle et expliqua son projet au Roi, celui-ci en fut charmé au point de s'écrier : « Enfin j'ai donc trouvé un homme selon mon cœur! » Des ordres furent à l'instant donnés aux trésoriers de fournir tout ce qui serait nécessaire, quelle que fût la dépense.

L'artiste exécuta successivement un grand modèle du *Mars,* puis un modèle colossal de quarante brasses de haut. L'armature de celui-ci était en bois, les chairs étaient enduites d'une couche épaisse de plâtre, et les pièces avaient dû être reliées entre elles par des pattes de fer. Placée dans le jardin du petit Nesle, cette statue avait de telles proportions qu'on en pouvait voir la tête du dehors. Le colosse et le projet de fontaine furent abandonnés par Benvenuto quand il retourna en Italie. D'un registre des payements faits au petit Nesle après son départ, registre conservé à nos Archives nationales et dont nous avons parlé plus haut, il résulte que ce colosse était bien construit en pierre et en plâtre; que François Ier, en 1546, ordonna de le réparer, et voulut qu'il fût mis à l'abri de la pluie (2). Peut-être existait-il encore lorsque, plus tard, Germain Pilon vint prendre possession du château.

Un Chien. — (Pl. XIII.)

Musée National, à Florence.

Le palais du Bargello, aujourd'hui Musée National, conserve ce petit bas-relief ou plutôt cette grande plaquette en bronze, de forme ovale, mesurant environ vingt-huit centimètres de longueur sur vingt de hauteur (3).

Cet intéressant ouvrage répond parfaitement, non-seulement, par son caractère artistique, à l'attribution qui lui est donnée, mais encore, par ses proportions et sa forme, à deux documents dont l'un est de la main de Cellini.

Le premier est extrait de la *Biblioteca Riccardiana;* il est daté du 25 août 1545, et il explique que dix écus d'or sont dus « pour la façon et le bronze d'un chien en bas-relief,

(1) Le puits d'Orvieto, construit par Antonio da San Gallo sur l'ordre de Clément VII, lui avait sans doute donné l'idée de cette disposition. — Voir page 198.

(2) Voir chapitre IV, pages 55 et 66.

(3) Ce bronze étant exposé dans un cadre vitré, il est impossible de le mesurer avec une précision absolue.



Héliog. Dujardin. Imp. Eudes.

PLAQUETTE EN BRONZE
(Musée national de Florence.)

E. PLON & Cie Edit. PLANCHE XIII.

de la grandeur d'une demi-brasse environ, lequel chien a été fait comme essai pour connaître les terres et pouvoir jeter le *Persée*. Et Son Excellence en a pris possession. »

Le second document, celui-là de l'*Archivio della R. guardaroba generale* (livre des débiteurs et créditeurs, années 1544 à 1553), est une note, sous la rubrique *Anticaglie di bronzo et di terra,* qui précise la forme de cette plaquette, enregistrée au garde-meuble sous l'administration du majordome Pier Francesco Ricci : « Petit chien de métal, en bas-relief, dans un ovale d'une demi-brasse, de la main de Benvenuto (1). »

Nous ne croyons donc pas qu'il puisse s'élever de doute sur l'authenticité de cette pièce.

Le chien appartient à cette élégante et belle race de lévriers dont on voit souvent des spécimens dans les peintures du seizième et du dix-septième siècle, notamment dans les portraits princiers. Le sculpteur a modelé le corps de l'animal en bas-relief et a donné un relief plus haut à la tête, procédé artistique qu'il paraît avoir pratiqué d'ordinaire.

Buste colossal en bronze de Cosme Ier de Médicis. — (Pl. III.)

Mentionné à la *Vita* et au *Trattato della Scultura.* — Conservé au Musée National, à Florence.

Commencé à Florence en 1545, cet ouvrage (2) fut terminé avant le 20 mai 1548, ainsi que l'indique une lettre de Benvenuto portant cette date et dans laquelle il dit au duc :

« Je sais très-bien ce que j'ai fait. Dans cette tête, la ressemblance est complète (*similitudine abbundantissima*); je l'ai exécutée selon la grande manière antique, en lui donnant le fier mouvement de la vie; et je l'ai enrichie d'ornements variés et superbes, travaillés avec le soin le plus diligent. Je suis donc certain que si Votre Excellence lui donne une place convenable et où elle soit en vue, Elle entendra ce qui se dit des œuvres bonnes; et ce sera le contraire de ce qui arrive pour ce méchant chevalier (3) qui, bien à tort, a une étoile si propice pour le tenir dans la faveur de Votre Excellence, tandis que la mienne Lui paraît sans éclat et sans grâce aucune. Faute de la nature, et non pas faute de l'art! D'où vient qu'un de mes amis a entendu dire et m'a répété ces paroles prononcées par quelqu'un : « Comment! Benvenuto veut se faire l'égal du chevalier, « et il adresse aussi des requêtes à Son Excellence! » Moi, je dis à Votre Excellence que je ne veux pas être l'égal de celui-ci, parce que je lui ai toujours été supérieur, et de beaucoup. Je supplie donc à genoux Votre Excellence, pour son honneur et pour le mien, de me donner seulement assez d'aide pour que je puisse mettre ces deux figures (4) sur la place. »

Le modèle de terre du buste de Cosme fut fait dans le palais ducal, où était installé un atelier d'orfévrerie. Cosme y venait chaque jour passer plusieurs heures pour y retrouver la duchesse Éléonore, qui se plaisait à voir travailler ses orfévres. L'artiste eut donc le loisir d'étudier son modèle et d'en donner un portrait ressemblant. La tête est fière, avec une certaine dureté. Le blanc de l'œil a été émaillé, recherche blâmable en soi. Et pourtant cet artifice donne au regard une vivacité imprévue et à la physionomie un relief

(1) Voir aux Appendices. — (2) Voir Tassi, t. II, p. 405, note 2. — (3) Baccio Bandinelli.
(4) Le *Persée* et la *Méduse*.

étonnant. Toute l'œuvre a ce je ne sais quoi d'âpre dans l'expression et de nerveux dans le mouvement que les Italiens expriment par le mot *risentito.*

Cosme est revêtu de la cuirasse. Celle-ci est une armure de parade ou de parement comme en portaient dans les cérémonies les princes et les grands seigneurs; elle est intéressante par la richesse de sa décoration, qui permet d'étudier sur un document authentique le goût de Cellini, le caractère de ses ornements, notamment de ses masques et de ses mufles de lion. C'est à vrai dire une œuvre d'orfévre, où l'on rencontre un spécimen de ces « inventions bizarres et capricieuses » que l'artiste, sans en donner toujours la description, se vante, en toute occasion, d'avoir imaginées pour la décoration de ses aiguières et de ses bijoux. Nous signalerons particulièrement les deux têtes d'aigles qui mordent les seins figurés sur l'armure et tiennent en même temps un épi dans leur bec : détail inattendu et bien dans l'humeur de cet esprit tourmenté. La cuirasse porte, en outre, des traces de rehauts d'or, ayant dû figurer le travail à la damasquine; mais elle n'a jamais été entièrement dorée. « *Testa di S. E. di bronzo, tocca d'oro, di mano di Benvenuto Cellini* », lit-on dans un document des Archives de la *Guardaroba* (1). L'artiste se sert aussi plusieurs fois de la même expression.

Par un passage des Mémoires, confirmé dans plusieurs lettres et documents, on sait que le buste avait été envoyé par Cosme à sa résidence de l'île d'Elbe : ce qui eut lieu le 15 novembre 1557; et il y fut placé sur la porte de la forteresse de Portoferrajo, grand ouvrage de l'architecte et ingénieur militaire San Marino. Sous le bronze de Benvenuto se trouvait l'inscription :

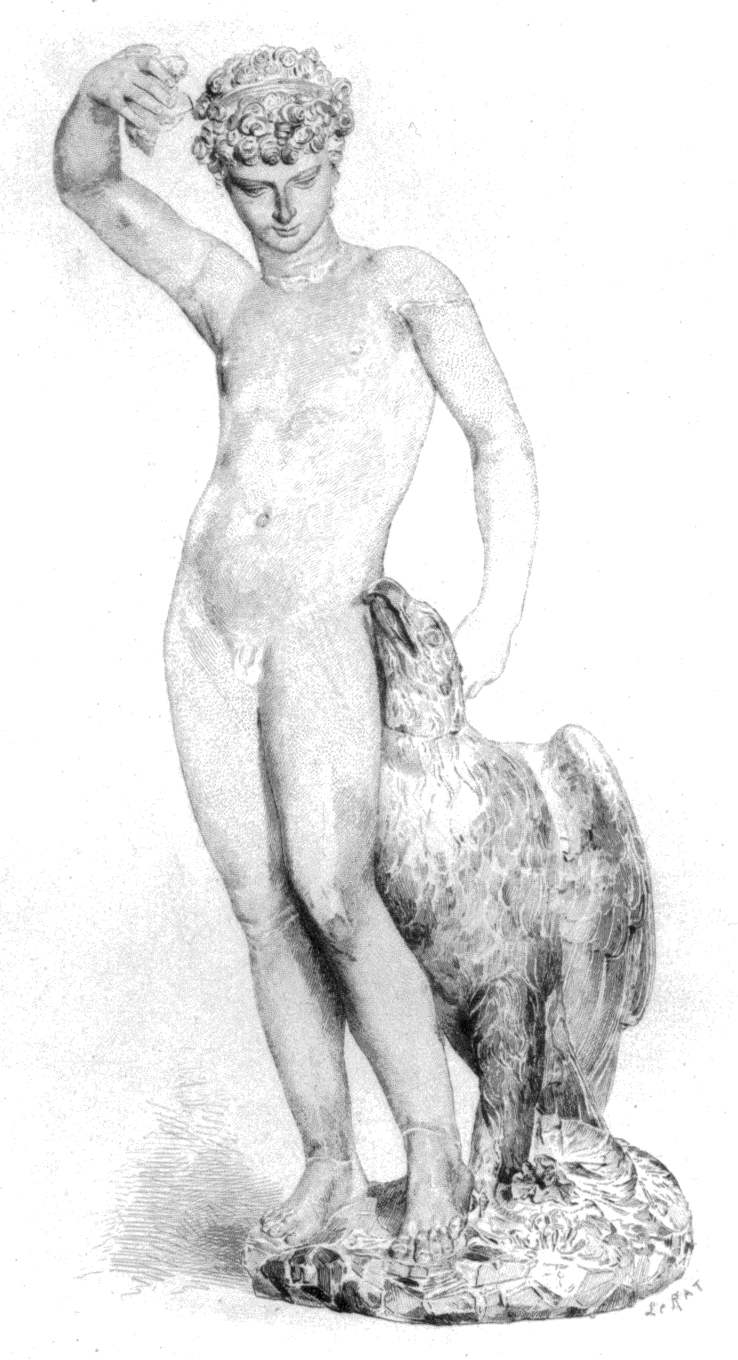
TEMPLA . MŒNIA . DOMOS . ARCES . PORTUM
COSMUS . MED . FLORENTINORUM . DUX . II
A . FUNDAMENTIS . EREXIT . A . D . MDXLVIII.

Le portrait de Cosme (2) demeura plus de deux siècles à cette même place. Mais au mois de mai 1781 on eut la prudente pensée de le faire revenir à Florence, et c'est ainsi qu'il se trouve aujourd'hui au Bargello.

Buste en marbre de Cosme Ier de Médicis.

L'artiste ne parle de cet ouvrage ni au *Traité de la Sculpture* ni dans les Mémoires, mais on en trouve la trace précise dans deux documents. En premier lieu, dans un compte des dépenses faites pour jeter le *Persée* (3), Benvenuto rappelle quelques autres avances payées de ses deniers, et il dit : « Ensuite, que Son Excellence se souvienne que le marbre qui vint de Rome pour son portrait et que m'acheta l'abbé Riario, me coûta six écus d'or. » D'autre part, dans l'inventaire fait après son décès, on lit : « N° 305. Tête de marbre du grand-duc, inachevée. »

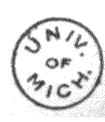
(1) TASSI, t. III, p. 260. Voir aussi aux Appendices.
(2) Dans l'inventaire après décès de Cellini, on remarque une tête en cire du grand-duc qui doit être le modèle de cet ouvrage.
(3) Ce mémoire porte la date du 16 décembre 1549.



GANYMÈDE

(Musée des Uffizi, à Florence)

E. PLON & Cie Edit. Imp. A. Salmon. PLANCHE XIV.



Portraits de la duchesse Éléonore.

Il n'en est question ni dans la *Vita* ni au *Traité de la Sculpture,* mais Benvenuto en parle dans trois de ses lettres et suppliques. Une première fois, dans une lettre à Bartolomeo Concino, secrétaire de Cosme, il dit : « Les jours de fête et la nuit, je faisais deux figures de marbre, et le portrait en marbre de la tête de l'Excellentissime Duchesse. Toutes ces choses, je les exécutais tandis que je terminais le *Persée,* ne détournant jamais rien du temps que je devais consacrer à celui-ci (1). »

Plus tard, dans un document daté de 1570 et adressé aux « *Magnifici Signori Soprassindachi* », on voit, au milieu de l'énumération de ses travaux, une simple mention de la « tête de la Duchesse » (2). Ensuite, dans une supplique au Très-Illustre et Très-Excellent « Signor Principe e Governante », reprenant une nouvelle énumération de ses œuvres, il dit : « Je fis encore quatre statues de marbre, qui sont les suivantes : le portrait de l'Illustrissime et Excellentissime Duchesse, grand comme nature ; un *Apollon* avec son *Hyacinthe,* également grandeur nature ; un *Narcisse,* de marbre grec, qui est achevé ; et au-dessus de toutes les autres œuvres, un *Crucifix* de marbre (3)..... »

Du rapprochement de ces mentions, il nous paraît résulter assez clairement que Benvenuto avait entrepris deux portraits de la duchesse, un buste et une statue. Nous retrouvons la statue dans l'inventaire après décès, sous le n° 302 : « Statue de marbre de l'Illustrissime Signora Leonora, duchesse de Florence, grandeur naturelle » ; et nous supposons que le n° 307 du même inventaire : « Tête de marbre ébauchée », peut être le buste, qui serait resté inachevé, tandis que la statue aurait été terminée. Francesco Tassi dit que, malgré les recherches les plus diligentes, il ne lui a pas été possible de retrouver cet ouvrage. Dans une lettre datée du 10 avril 1549, et que nous aurons à donner plus loin (4), Baccio Bandinelli se plaint que Cellini lui ait enlevé son meilleur ouvrier pour exécuter en marbre les portraits du duc et de la duchesse.

Ganymède. — (Pl. XIV.)

Mentionné à la *Vita.* — Conservé au Musée des *Uffizi,* à Florence.

Cet ouvrage, exécuté en 1546 et 1547, est une restauration, et presque une composition. Le duc ayant reçu en présent un torse antique de marbre grec, Cellini le trouva si beau qu'il s'offrit à le restaurer. Le fragment appartenait à une figure d'enfant. Il en refit la tête, les bras et les pieds, et y ajouta un aigle pour en composer un *Ganymède.* Le fils de Tros, levant le bras droit, montre, par un mouvement affecté de la main, un aiglon que l'aigle, posé par terre à sa gauche, regarde avec tendresse.

L'œuvre, rapportée par Anton. Francesco Gori dans son *Museo Fiorentino,* a motivé une remarque très-juste de cet auteur.

« En se laissant aller à sa propre inspiration, dit-il, et en s'écartant des exemples de l'anti-

(1) Voir Tassi, t. III, p. 336. — (2) *Ibid.,* p. 217. — (3) *Ibid.,* p. 239 et 240.
(4) Voir la notice relative aux Bas-reliefs du chœur de Santa Maria del Fiore.

quité, l'artiste a fait ici une faute lorsque, dans la main de Ganymède, au lieu de mettre la coupe dans laquelle, selon la fable, il verse aux dieux l'ambroisie, il a placé un aiglon, ou même un poussin d'aigle, sorte de hochet enfantin. »

Ce groupe fut d'abord placé au-dessus d'une porte de la salle du palais Pitti : « *Posto sopra una porta nella sala de' Pitti* », disent les experts dans leur rapport du 11 septembre 1570 (1). En cette année, la dernière de sa vie, Cellini réclamait encore le payement de ce travail, exécuté en 1546. Il demandait trois cents écus, et les experts ne lui en allouèrent que quatre-vingts.

On voit aujourd'hui le *Ganymède* au palais des *Uffizi*, dans la petite salle de l'*Hermaphrodite*. Ce fragment antique fut l'occasion, entre Cellini et Baccio Bandinelli, d'une mémorable querelle que nous avons rapportée plus haut (2).

Apollon et Hyacinthe.

Mentionné à la *Vita*.

Groupe en marbre, commencé à Florence en 1546 et continué les années suivantes. Bandinelli s'étant, à la suite d'une querelle avec Cellini, engagé à lui fournir le marbre, lui avait, si l'on en croit les Mémoires, envoyé par malice un bloc défectueux et cassé. Cette circonstance découragea l'artiste, et au lieu de terminer son modèle, il attaqua le marbre directement. Il reconnaît d'ailleurs ne s'être pas bien trouvé d'avoir pris ce parti, et le groupe ne fut jamais terminé complétement.

L'inventaire après décès mentionne cet ouvrage sous le n° 304 : « Statue d'Apollon, avec une statue (Hyacinthe) à ses pieds », et il relève aussi sous le n° 327, « Hyacinthe en terre cuite », disparu comme le marbre.

Narcisse.

Mentionné à la *Vita*.

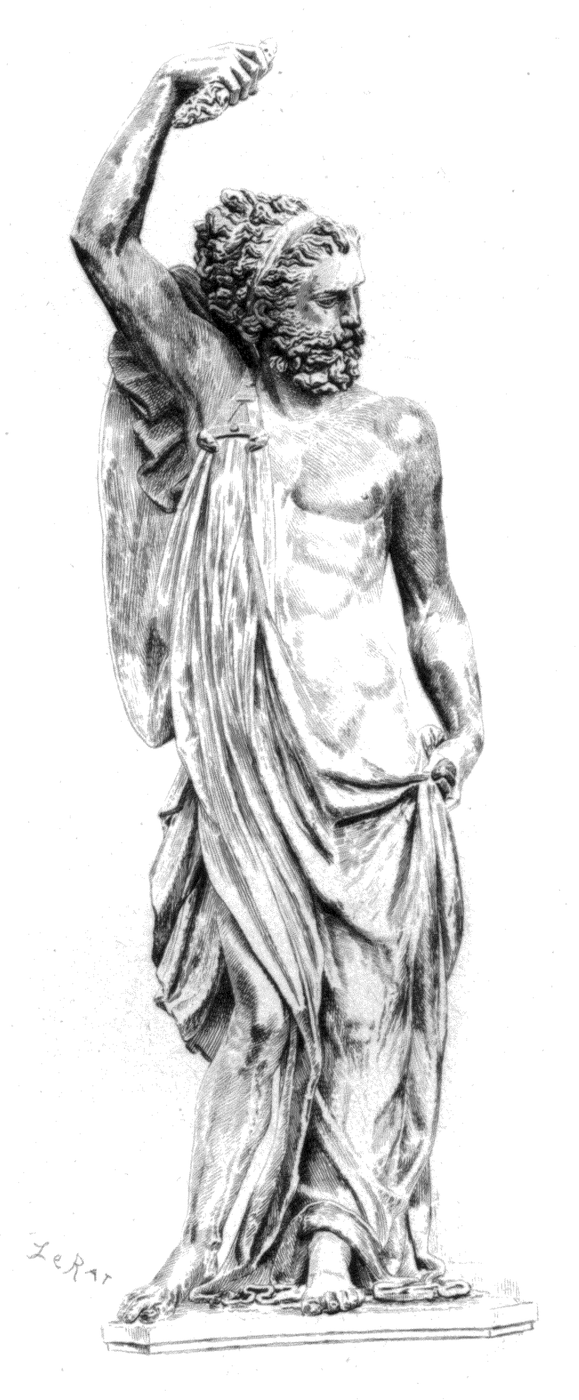
Statue de marbre grec, exécutée à Florence en 1546 et 1547. Pour éviter deux défauts du bloc qui lui avait été fourni, Cellini donna à la figure une attitude penchée. Lors d'une inondation de l'Arno, en 1547, la statue fut renversée et brisée à mi-corps. L'accident fut réparé, et pour en dissimuler la trace, une guirlande de fleurs fut ajoutée sur la poitrine. Cet ouvrage, qui a disparu, figure comme le précédent sur l'inventaire dressé après la mort de Benvenuto ; il y fut relevé sous le n° 303 : « Statue de marbre d'un Narcisse. » Le même document en mentionne ensuite le modèle sous le n° 326 : « Narcisse de cire. »

Persée. — (Pl. IV, V, VI, XV, XVI, XVII et XVIII.)

Mentionné à la *Vita* et au *Trattato della Scultura*. — Placé à la *Loggia dei Lanzi*, à Florence.

Ce groupe colossal, en bronze, représente Persée au moment où il vient de tuer

(1) *Archivio delle Revisioni e dei Sindacati.* — (2) Page 78.

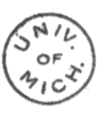


JUPITER

Statue de bronze de la base du Persée.

(Loggia dei Lanzi, à Florence)

E. PLON & Cie Edit. Imp. A. Salmon. PLANCHE XV.



Méduse. (Pl. IV.) De la main droite abaissée il tient le cimeterre; de la gauche, étendue en l'air, il montre la tête de la Gorgone. L'attitude calme et forte du héros contraste avec celle du monstre vaincu, dont le corps, crispé par la douleur, se tord et se ramasse complétement, par une habileté voulue de l'artiste, sur l'étroite plate-forme du piédestal. Au paroxysme de la souffrance, la Gorgone, en mourant, avait de sa main gauche saisi sa jambe droite à la hauteur de la rotule. Cette main, cette jambe, les reins, la hanche, s'agitent encore dans la convulsion finale; le sein se gonfle dans un dernier spasme, tandis que le bras droit, déjà mort, pend inerte. Ce corps palpitant est d'une remarquable vigueur.

Quant à la figure principale, Cicognara en a déjà critiqué la force musculaire, accentuée à l'excès :

« Les formes données au *Persée,* dit-il, ne correspondent pas entièrement à l'idée que l'antiquité avait conçue des héros divinisés, ni au caractère de ce personnage, qui semblerait devoir procéder un peu plus de l'Apollon et un peu moins de l'Hercule. Mais cette emphase de la science anatomique par laquelle le grand coryphée de la Toscane excitait l'émulation des artistes, qui tous se le proposaient pour modèle, conduisait facilement à cette manière exagérée de traiter les muscles des figures, et entraînait à imprimer ce caractère dominant aux œuvres de sculpture (1). »

Le casque, de forme bizarre et imprévue, est d'une exécution recherchée, où l'on sent la préoccupation de l'orfévre. Ce n'est point le simple et classique pétase de Mercure, quoiqu'il en ait les ailes. Il est vrai que, suivant le mythe antique, c'est Pluton qui aurait prêté à Persée le casque que lui avaient fabriqué Vulcain et les Cyclopes, tandis que Mercure lui aurait donné seulement ses talonnières et son glaive. Pour en revenir à la critique de Cicognara, si la statue présente un aspect trapu, cela tient, il nous semble, à ce que le bas des jambes est embarrassé dans le corps de la Méduse, et surtout à ce qu'il y a disproportion entre le groupe et la base. Celle-ci lui forme un piédestal certainement trop grêle. Une disposition analogue se rencontre dans la *Judith* de Donatello, où le défaut est d'ailleurs beaucoup moins sensible.

Sur le baudrier du *Persée* on lit la signature de l'artiste : « BENVENUTUS . CELLINUS . CIVIS . FLO. »

La base de marbre blanc, flanquée de quatre cariatides aux angles, est ornée de masques, de têtes de boucs, de rinceaux et de guirlandes de fleurs, où l'artiste a donné un libre essor à son imagination et à son goût.

Dans quatre niches sont placées autant de statues de bronze, de grandeur à peu près demi-nature; elles représentent :

Jupiter, père de Persée, armé de son foudre, avec cette inscription dans un cartouche placé au-dessous : « TE FILI, SI QUIS LÆSERIT, ULTOR ERO. » — « Si quelqu'un t'offense, mon fils, je serai ton vengeur. » (Pl. XV.)

Danaé, la nymphe séduite par le maître de l'Olympe métamorphosé en pluie d'or. Elle est entièrement nue, le bras gauche relevé derrière la tête. A ses pieds est assis

(1) CICOGNARA, t. II, p. 312. — Voir la savante étude de M. Henri Delaborde sur Benvenuto, dans la *Revue des Deux Mondes* (n° du 15 décembre 1857). — M. H. Taine a aussi parlé du *Persée* dans son *Voyage en Italie,* t. II.

Persée enfant, levant les bras vers la main droite de sa mère. Au-dessous de ce groupe on lit : « TUTA IOVE AC TANTO PIGNORE LÆTA FUGOR. » — « Protégée par Jupiter, et heureuse d'un tel gage, je m'enfuis. » (Pl. XVI.)

Mercure, coiffé du pétase ailé. L'inscription porte : « FRĪS (fratris) UT ARMA GERAS, NUDUS AD ASTRA VOLO. » — « Pour que tu portes les armes de ton frère, je m'envole désarmé vers les cieux. » (Pl. XVII.)

Enfin, *Minerve,* nue, casquée, et dont l'attitude indique qu'elle tenait de la main droite une lance, aujourd'hui disparue. L'inscription rappelle que Minerve, fille de Jupiter, et par conséquent sœur de Persée, prêta son égide au héros pour combattre la Gorgone : « QUO VINCAS, CLYPEUM DO TIBI, CASTA SOROR. » — « Afin que tu vainques, je te donne mon bouclier, moi ta chaste sœur. » (Pl. XVIII.)

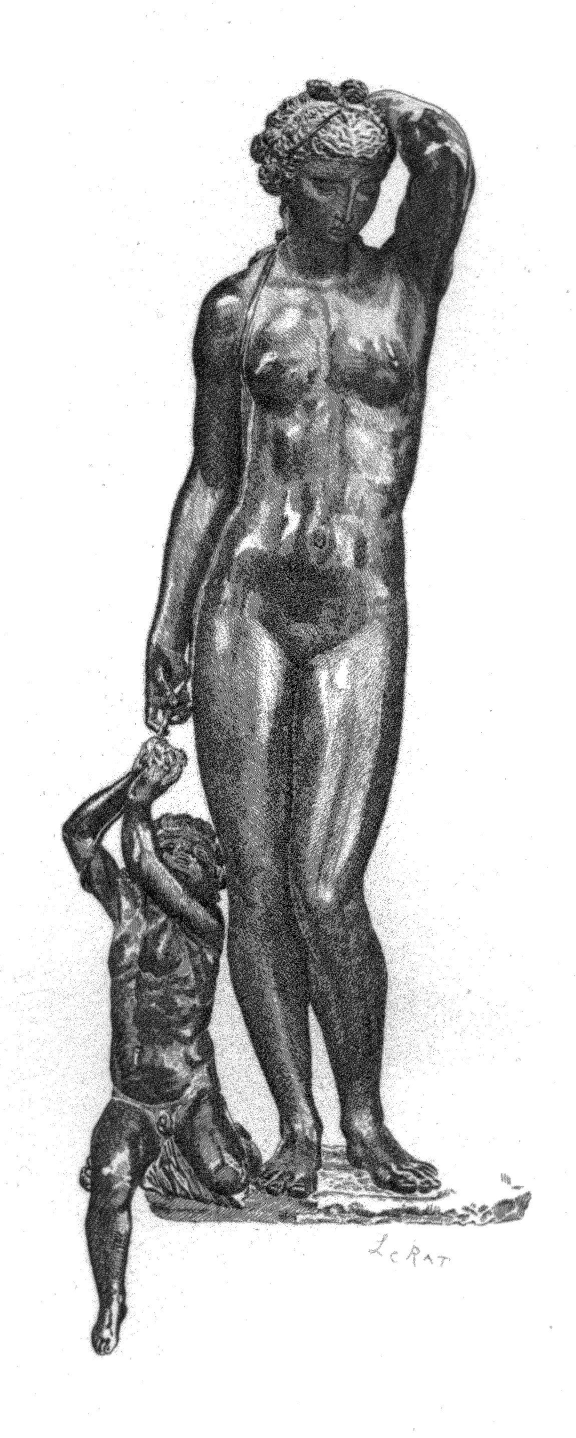
La base de la statue étant posée sur la balustrade de la loggia, le bas-relief en bronze est placé au-dessous et encastré dans la balustrade même. Il représente la *Délivrance d'Andromède.* Au milieu, la jeune fille nue est assise sur le rocher auquel les Néréides l'ont enchaînée; elle lève le bras droit et tient une des tresses de sa belle chevelure agitée par le vent. Par un mouvement d'une rare élégance, qui fait valoir les grâces d'un corps svelte et charmant, elle se retourne éplorée vers le groupe de ses parents placés à droite de la composition. De ce côté, on voit Céphée, roi d'Éthiopie et père d'Andromède, avec Cassiope son épouse : fière de sa beauté et de celle de sa fille, cette princesse avait eu l'audacieuse prétention de l'emporter sur Junon et les Néréides. Pour servir la colère de ces divinités outragées, Neptune avait envoyé le monstre Cétus, qui ravageait la contrée. Près du roi et de la reine se tiennent un enfant et un jeune homme, saisis d'horreur à l'aspect du dragon épouvantable qui sort des flots et va dévorer la jeune fille. Derrière eux, un vieillard semble rappeler l'oracle de Jupiter Hammon qui a ordonné ce sacrifice. Viennent ensuite une foule de personnages à longue barbe et de guerriers formant l'escorte. Au milieu des têtes de ceux-ci, on remarque celle d'un Éthiopien au type nègre.

Des régions célestes, où chevauchent trois cavaliers lancés dans les espaces avec une fougue et des mouvements superbes, descend Persée. L'air, qui s'engouffre dans son manteau, indique la rapidité de son vol; et la vigoureuse tension de ses muscles fait pressentir la force du coup qu'il va, de son cimeterre levé, asséner sur Cétus. (Pl. V.)

Tout ce bas-relief, un des plus intéressants du seizième siècle florentin, est à étudier si l'on veut se pénétrer du caractère de Cellini et le reconnaître ensuite sur les pièces qui lui sont attribuées. Attitudes, anatomie, jet des draperies, mouvements des cavaliers, composition d'un animal fantastique, armes, architecture, il y a là un document complexe qui peut fournir les renseignements les plus variés : indications complétées en outre par celles que fournissent les figures en ronde bosse et les ornements de la base.

Le *Persée,* ouvrage considérable commencé à Florence en 1545, terminé et livré aux regards de la foule au mois d'avril 1554 (1), ne put être mené à bien qu'au prix d'efforts persévérants et de sacrifices personnels, l'appui qui avait été promis à l'artiste lui ayant presque toujours fait défaut.

(1) Voir TASSI, t. II, p. 486, et t. III, p. 206 et 327.



DANAÉ

Groupe de bronze de la base du Persée.

(Loggia dei Lanzi, à Florence)

E. PLON & Cie Edit. Imp. A. Salmon. PLANCHE XVI.



Nous avons résumé dans la première partie de ce travail (1) les difficultés que souleva le payement de cette œuvre, et nous avons vu comment Benvenuto ne reçut pas la récompense qu'il était en droit d'attendre du succès qu'elle obtint, car le *Persée* fut acclamé tout d'abord par le duc, aussi bien que par toute l'École florentine. Nous ajouterons ici quelques renseignements complémentaires.

Par une lettre du 15 novembre 1548, on apprend que le marbre grec destiné à la base venait d'arriver à cette époque au port de débarquement (2). Le modèle en bois de ce piédestal existait encore à la mort du sculpteur, et fut relevé dans l'inventaire après son décès.

Le petit modèle en cire de la statue, heureusement parvenu jusqu'à nous, est conservé au Bargello. Il mesure cinquante centimètres de hauteur. Nous reproduisons dans une gravure à l'eau-forte ce travail, où l'on retrouve le premier jet de la pensée du maître et son empreinte toute personnelle (Pl. VI.) Outre ce petit modèle, l'artiste en exécuta un autre en stuc, et cela dans sa chambre à coucher, tant il mettait d'ardeur à pousser ce travail, et parce que les huit premiers mois qu'il fut dans sa maison, la boutique en était inhabitable (3). Le grand modèle de plâtre subsistait encore à sa mort et fut également inventorié.

La *Méduse* et le *Persée,* jetés à cire perdue (4), furent fondus séparément. Une note du 8 janvier 1553, conservée à la *Biblioteca Riccardiana,* fournit d'intéressants détails sur le poids de ces deux morceaux; voici ce document :

« La *Méduse* a été pesée seule, sans ses ornements, chez Raffaello del Lavacchio, le 15 mai 1553, avec le peseur du château. Poids net (*senza in calo*), elle pèse deux mille cinq cents livres. . . . . L. 2,500

« De plus, ledit jour, le *Persée* a pesé cinq mille cent cinq livres, défalcation faite de cinquante livres de cordes, en deux morceaux. . . . . L. 5,105

« Le 26 de juillet, chez Raffaello del Lavacchio, nous avons pesé, en six pesées, les cinq figurines (5) de la base, quatre ailes et deux Gorgones de Méduse (*due Gorgoni di Medusa*) (6), la pièce sur laquelle est posé Mercure (7) et d'autres boulons. Le tout ensemble pèse onze cent sept livres. . . . . . L. 1,107

« Le 19 septembre, nous avons pesé le cadre de bronze qui porte l'oreiller de la *Méduse,* lequel pèse trois cent quarante-six livres net. Il a été pesé par Francesco, peseur du château. . . . . L. 346

« Le 21 octobre, j'ai pesé le bas-relief (la *storia*) chez Raffaello del Lavacchio; il pèse deux cent soixante-dix livres net. . . . . L. 270

(1) Voir plus haut, PREMIÈRE PARTIE, chapitre VI; — voir aussi p. 84 et suivantes.

(2) TASSI, t. III, p. 326.

(3) Voir une lettre du 20 mars 1548, publiée par TASSI, t. III, p. 323.

(4) « .....fu fatto di terra e finito magro in circa un dito; e di poi benissimo cotto, vi si messe la cera sopra in nel modo detto della Fontana Beliò. » *Trattato della Scultura,* édition Carlo Milanesi.

(5) La cinquième figurine est le *Persée* enfant placé aux pieds de la *Danaé.*

(6) Par ces mots, *Gorgoni di Medusa,* Benvenuto veut dire sans doute *têtes de Méduse.* On sait que les Gorgones étaient trois sœurs : Sthéno, Euryale et Méduse, filles de Phorcys et de Céto; elles avaient la puissance de changer en pierre ceux qui osaient les regarder. D'où la tête de Méduse, tranchée par Persée et placée sur l'égide de Minerve, était couramment appelée *la Gorgone.* De l'article où est relevé le poids du *Persée,* on peut conclure que le sculpteur fit jeter séparément la tête de Méduse que tient la statue du héros, et cela est d'autant plus vraisemblable que l'inventaire après décès relève une *Tête de Méduse* en bronze.

(7) Le pied gauche de Mercure, à moitié soulevé, est en effet maintenu par une pièce de soutènement.

« Le 8 janvier 1553, nous avons pesé la tête de bronze de Son Excellence chez le peseur commissionné; elle pèse onze cent quatre-vingts livres. . . .	L. 1,180
« Inscrit au compte du château de Florence, à la page 4 du registre. . . .	L. 10,508
« Si l'on retranche de ce total le poids du buste de Cosme.	L. 1,180
il reste pour le poids du bronze employé dans le *Persée*.	L. 9,328 »

Benvenuto raconte que lorsqu'il eut jeté les quatre petites statues : *Jupiter, Danaé, Mercure* et *Minerve,* il les fit porter au palais ducal pour les montrer à Cosme et à la duchesse. Celle-ci en fut tellement charmée, qu'elle ne voulut plus les rendre; elle prétendit que ce serait grand dommage de les exposer dans un lieu ouvert à tous les dangers de dégradation, et qu'il serait beaucoup mieux de les mettre à l'abri dans ses appartements. Mais l'artiste, qui désirait exposer son œuvre complète et telle qu'il l'avait conçue, n'entendait point qu'il en fût ainsi : profitant d'une absence de ses princes, il s'empressa de reprendre les quatre petites figures pour les fixer définitivement au piédestal.

Ces quatre statuettes sont, comme le bas-relief, des pièces d'un tel intérêt pour notre sujet, que nous avons cru devoir en donner des gravures séparées. Le bas-relief mesure quatre-vingt-dix centimètres sur quatre-vingt-un. Le *Jupiter,* la *Danaé,* la *Minerve,* ont quatre-vingt-quatre centimètres de la tête aux pieds; le *Mercure,* quatre-vingt-sept. La hauteur intérieure des niches est d'un mètre.

Modèle d'un Monument funèbre.

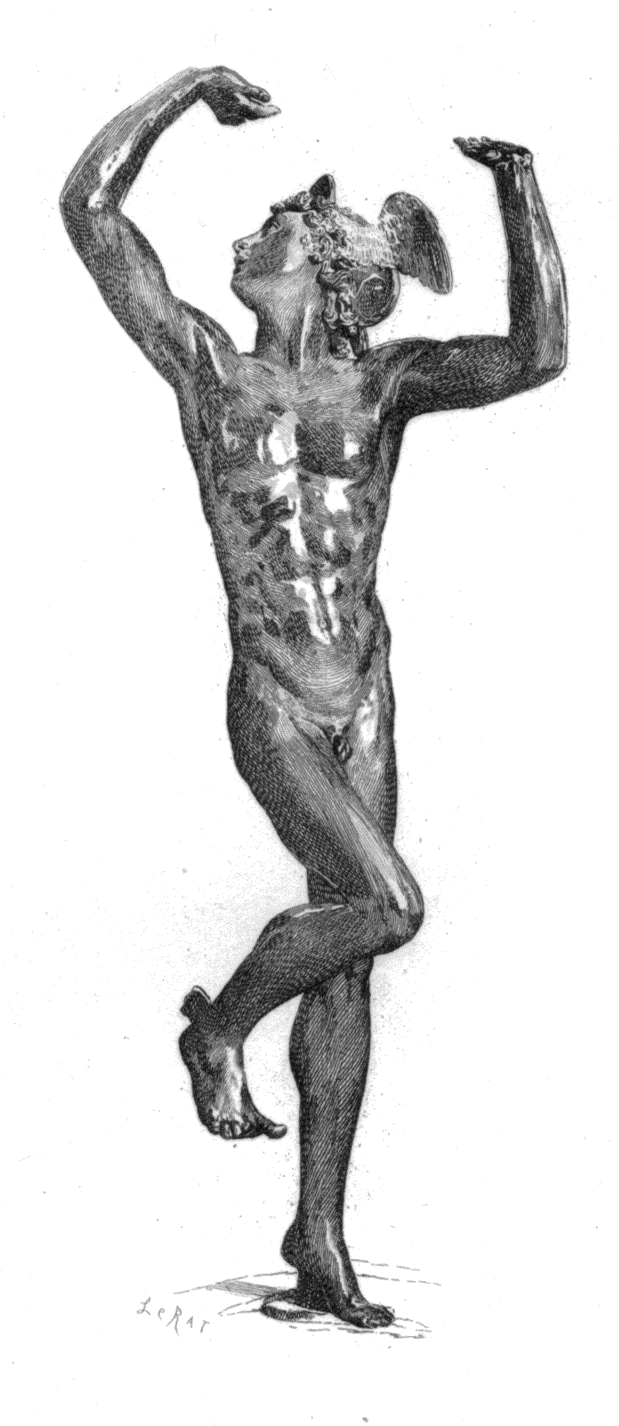
Nous n'avons trouvé d'autres indications sur cet ouvrage que quelques lignes de l'artiste dans un compte des travaux exécutés pour le cardinal de Ravenne : « Du 18 septembre 1549, à Florence. Pour le modèle d'un temple, où doivent être placées deux sépultures; modèle très-richement décoré, avec beaucoup de figures; dessin et cire; pour ma main-d'œuvre, deux cents écus. »

Restauration de Bronzes antiques.

Mentionnée à la *Vita.*

Benvenuto n'avait pas encore tout à fait terminé son *Persée,* lorsque le duc l'employa pendant quelque temps à restaurer de petites figures de bronze trouvées à Arezzo, où l'on creusait les fossés du château en construction (1554). Vasari, dans sa préface aux *Vies des peintres* et dans les *Ragionamenti,* parle aussi de la découverte de ces figurines.

Cosme avait déjà chargé l'artiste de travaux de ce genre; nous en avons la preuve dans quelques documents de la *Guardaroba* relevés par nous à l'*Archivio Mediceo,* et que nous donnons aux Appendices. A la date du 18 août 1546, sur l'ordre de Son Excellence, on confiait à Benvenuto l'*Homme de bronze de la Peur,* qui rentra plus tard à la *Guardaroba,* où on le retrouve à partir de 1553. Le 16 novembre 1548, on lui envoyait une figurine de bronze, récemment découverte, pour qu'il la plaçât sur un cheval.

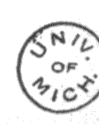


MERCURE

Statue de bronze de la base du Persée.

(Loggia dei Lanzi, à Florence)

E. PLON & Cie Edit. Imp. A. Salmon. PLANCHE XVII.



Buste de Bindo Altoviti. — (Pl. XIX.)

Mentionné à la *Vita.* — Le bronze est conservé au Palazzo Altoviti, à Rome.

Ce buste en bronze fut exécuté à Florence vers 1550, et envoyé à Rome, où le riche banquier Altoviti le plaça dans un cabinet de travail décoré de peintures et rempli d'œuvres d'art antiques et modernes. Dans ses Mémoires, l'artiste rapporte à propos de cet ouvrage l'anecdote suivante :

« Un jour que Bindo se trouvait sur le pas de sa porte, Michel-Ange Buonarroti vint à passer. Bindo pria le sculpteur d'entrer chez lui pour voir son cabinet de travail, et l'y introduisit. Dès que Michel-Ange fut entré et qu'il eut jeté les yeux autour de lui, il dit : « Quel est le maître « qui a si bien fait votre portrait et d'un si beau style ? Sachez que cette tête me plaît autant et « plus qu'aucune de ces antiques; et cependant elles sont des meilleures que l'on puisse voir. « Si ces fenêtres étaient placées en dessus au lieu d'être en dessous, toutes ces belles œuvres y « gagneraient infiniment, et votre portrait se ferait le plus grand honneur au milieu d'elles. » Aussitôt que Michel-Ange fut sorti de chez Bindo, il m'écrivit une lettre des plus aimables, dans laquelle il me disait : « Mon cher Benvenuto, je vous ai connu pendant nombre d'années pour « le premier orfévre dont on ait jamais parlé; et maintenant je vous tiendrai de même pour « excellent sculpteur. Sachez que messer Bindo Altoviti m'a conduit voir une tête de bronze, « son portrait, et m'a dit qu'elle était de votre main. J'en ai eu beaucoup de plaisir; mais je suis « fort mécontent qu'il l'ait mise en mauvaise lumière; car s'il l'eût placée dans son jour raison- « nable, elle se montrerait comme une œuvre aussi belle qu'elle l'est en effet. »

Lorsque ce buste avait été modelé en cire, Bindo avait fait porter cinquante écus d'or à Cellini, qui ne les accepta pas, préférant que son débiteur lui fît valoir son argent. L'artiste se rendit à Rome en 1552 pour régler cette affaire; il descendit chez Bindo, qui, tout en lui confirmant les détails de la visite de Michel-Ange et en le complimentant sur son œuvre, se montra froid pour sa personne. Benvenuto en tire la conclusion « qu'il avait mauvais cœur ». Nous croyons plutôt que le banquier, très-hostile aux Médicis et à leur parti, et instruit peut-être des démarches que le sculpteur allait tenter de la part de Cosme auprès du Buonarroti, pour l'engager à revenir à Florence, n'était pas disposé à lui prêter appui. La question d'argent fut pourtant arrangée en peu de paroles : Cellini consentit à perdre le prix de sa main-d'œuvre et du bronze, à condition que Bindo lui garderait, comme placée en rente viagère au taux de quinze pour cent, une somme de douze cents écus d'or en or (1), à lui due par Bindo, et prêtée par celui-ci, en son nom, au duc Cosme, en même temps que quatre mille écus de sa propre caisse. L'artiste partit de Rome déjà mécontent de cet arrangement, qui lui causa par la suite de grands tracas, ainsi qu'on en a la preuve par de nombreuses pièces, correspondances et requêtes, relatives à cette affaire et conservées à la *Biblioteca Riccardiana.*

Bindo, fils d'Antonio Altoviti, appartenait à une ancienne famille établie à Florence dès le milieu du douzième siècle, et dans laquelle Enea Silvio Piccolomini, Pape sous le

(1) Deux documents conservés à la *Biblioteca Riccardiana* confirment la stipulation et le taux de cette rente viagère. Ils sont datés des 20 avril et 1er mai 1552. Bindo Altoviti s'engage à payer quinze écus d'or par mois, soit cent quatre-vingts écus d'or par an, qui sont bien les intérêts à quinze pour cent du capital abandonné de douze cents écus d'or.

nom de Pie II, croyait, en s'appuyant sur une inscription d'authenticité douteuse (1), retrouver le plus pur sang latin, celui de la *gens Camilla,* mais qui descend plus probablement des Lombards (2).

Intelligents et laborieux, les Altoviti ne dédaignaient pas de s'adonner aux industries lucratives de la soie et de la laine, ainsi que l'indiquent des documents de patentes des années 1212 et 1215. Plus tard ils occupèrent les hautes magistratures publiques, se livrèrent à la carrière des armes, et parvinrent aux premières dignités ecclésiastiques.

Bindo acquit une fortune considérable en exerçant presque toute sa vie le commerce, et en affermant soit les douanes, soit les impôts du sel. Il était né en 1491. Zélé défenseur des libertés de la cité, on le vit en toutes circonstances, adversaire déclaré des Médicis, envoyer des subsides à ceux qui les combattaient.

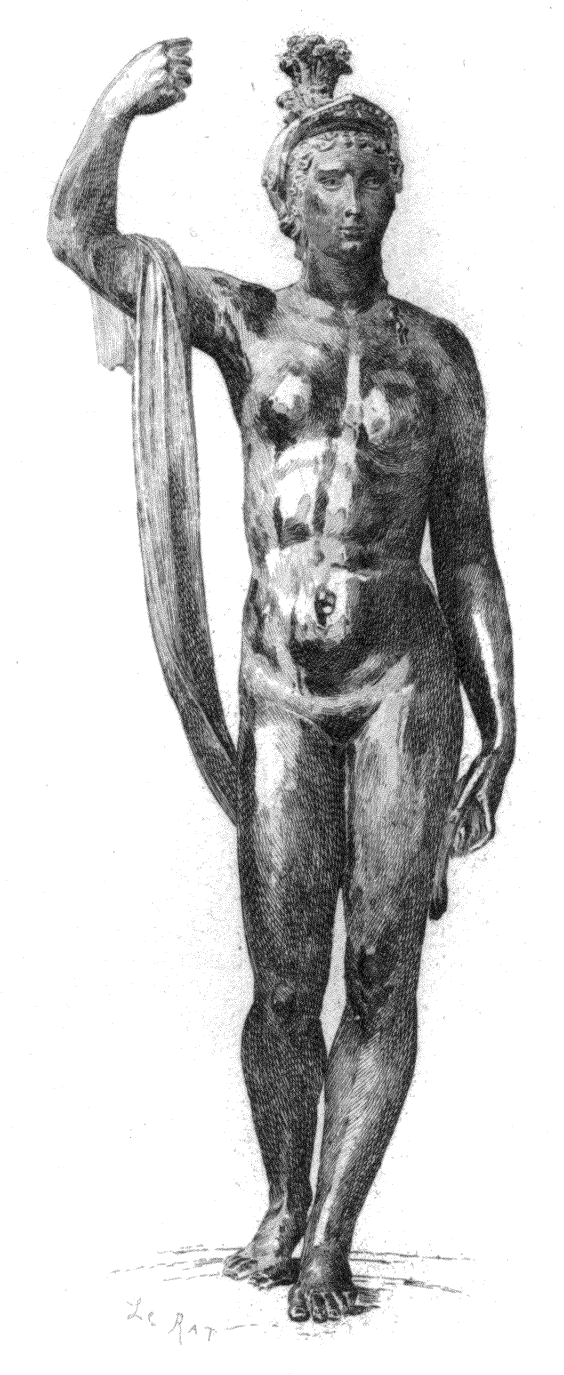
Alexandre et Cosme, soucieux de ménager un homme qui, par sa fortune et son crédit à la cour pontificale, était un adversaire dangereux, le créèrent l'un après l'autre membre du conseil des Deux Cents et sénateur, sans qu'il se soit jamais soucié de venir à Florence exercer ces offices. Quant à la charge de consul à Rome qu'il avait acceptée de même, il la remplissait avec zèle, mais c'était précisément pour faire grand accueil aux exilés florentins. Aussi, lorsque Paul III Farnèse, par haine des Médicis, éleva Antonio, fils de Bindo, à la dignité d'évêque de Florence, on comprend la résistance de Cosme, qui commença par s'opposer à la prise de possession du siége, confisqua le revenu épiscopal, et ne céda qu'après dix ans de lutte, pour obtenir en échange quelques faveurs pontificales. Toutefois, il réussit à empêcher Antonio d'obtenir la pourpre, que ses vertus lui avaient méritée.

A la mort de Paul III, le duc jugea que le moment était venu de frapper son ennemi; et tandis que Bindo donnait à Rome, en l'honneur de l'exaltation de Jules III, une fête grandiose dans laquelle était représentée la défense du pont par Horatius Coclès, les choses tournaient mal pour lui en Toscane, où l'on allait jusqu'à demander son extradition au nouveau Pontife. Le duc se basait sur des propos injurieux tenus contre sa personne. Jules III répondit qu'il aurait trop à punir s'il sévissait contre ceux qui s'en étaient permis de semblables contre lui-même, et qu'à Rome on avait liberté de parler. Il refusa donc péremptoirement. Bindo, loin de se laisser intimider, ne prit qu'avec plus d'ardeur le parti des Siennois menacés; il envoya son fils Giovanbattista pour combattre sous Piero Strozzi, et fournit à ce capitaine les subsides nécessaires pour lever des troupes. Cosme, cette fois, le déclara rebelle, confisqua tous ses biens, les donna au marquis de Marignan, et poussa la vengeance jusqu'à mettre aussi la main sur la dot de la femme de Bindo, Fiammetta Soderini, qui n'avait pas voulu abandonner son mari. Bindo mourut à Rome en 1557, et fut enseveli dans le tombeau qu'il s'était préparé, en l'église de la Sainte-Trinité, au Monte Pincio.

Tous ces événements troublèrent singulièrement Cellini dans la jouissance de la rente viagère à laquelle il avait droit. Le capital en ayant été confisqué avec tout ce que possédait Altoviti, celui-ci ne paya pas les arrérages dus au pauvre artiste, qui dut

(1) Elle avait, dit-on, été trouvée dans des fouilles faites aux environs de Fiesole.

(2) Voir *Genealogia e storia della famiglia Altoviti,* descritta da Luigi PASSERINI. Florence, 1871.



MINERVE

Statue de bronze de la base du Persée.

(Loggia dei Lanzi, à Florence.)

E. PLON & Cie Edit. Imp. A. Salmon. PLANCHE XVIII.



adresser à son prince suppliques sur requêtes, et s'épuisa longtemps en récriminations et en prières avant d'obtenir satisfaction. Après une série de contrats passés et annulés entre les mandataires du duc et Benvenuto pour le règlement de cette affaire (1), une entente directe avec les héritiers de Bindo paraît, d'après la teneur d'un document du 15 juin 1565, s'être définitivement établie.

La figure de Bindo Altoviti n'est pas sans quelque intérêt pour l'histoire des arts. Ce personnage, homme d'affaires intelligent et fastueux, vécut à Rome auprès des Papes illustres et des grands maîtres de la belle moitié du seizième siècle. Raphaël composa pour lui une Sainte Famille, la *Madonna dell' Impannata;* Michel-Ange lui dessina une *Vénus,* après lui avoir offert comme expression de sa reconnaissance un des cartons de la chapelle Sixtine, l'*Ivresse de Noé;* Sansovino, Benedetto da Rovezzano, Cecchino Salviati, Vasari, travaillèrent aussi pour l'ornement de ses palais, de ses *loggie,* de ses villas. Jeune homme, il fut peint par Raphaël (2); vieillard, il eut son buste coulé en bronze par Cellini; et l'on a prétendu que sa médaille était l'œuvre de Michel-Ange.

Le buste est encore aujourd'hui conservé dans une galerie, donnant sur le Tibre, d'un Palazzo Altoviti qui touche au pont Saint-Ange. Il fut placé là du temps de Bindo, et depuis plus de trois siècles il n'a jamais cessé d'être possédé par sa famille. Madame Altoviti Toscanelli, à qui il appartient aujourd'hui, en a le moulage dans son salon du Palazzo Altoviti, à Florence. C'est d'après le bronze original de Rome que, grâce à sa bienveillante autorisation, nous avons fait graver notre planche.

En admirant ce bronze, d'une sévère et mâle beauté, on fait bien volontiers crédit à Cellini de son assertion, et l'on admet sans difficulté que Michel-Ange ait pu lui accorder des éloges, car cette haute approbation eût été amplement méritée. Nulle réserve n'est à faire. Si dans le soin avec lequel sont repris les détails du visage, la barbe et surtout l'espèce de résille serrée qui forme le bonnet, on reconnaît la main de l'orfévre amoureux de la fine ciselure, aucune de ces recherches ne nuit pourtant à la manière large et forte avec laquelle cette œuvre est traitée. Les ouvrages que l'on peut avec certitude attribuer à Cellini sont rares : celui-là, en plus de tous ses mérites, offre celui d'une authenticité absolue.

D'après le texte de la *Vita,* ce buste devait être « *grande quanto il proprio vivo* ». En réalité, il est quelque peu au-dessus de nature, comme doit l'être un portrait quand l'artiste tient à ce qu'il paraisse de grandeur naturelle.

Les Altoviti portent « *de sable, au loup rampant d'argent, armé et langué de gueules* ». Cellini a sculpté un loup en bas-relief sur le piédestal qui supporte le buste.

Crucifix de marbre. — (Pl. XX.)

Mentionné à la *Vita* et au *Trattato della Scultura.* — Conservé à San Lorenzo de l'Escorial.

Cellini raconte dans ses Mémoires qu'il fit vœu de reproduire l'image du Christ telle qu'elle lui était apparue dans une vision, au temps où il était prisonnier au château

(1) Ces actes, conservés à la *Biblioteca Riccardiana,* ont été donnés pour la plupart par Francesco Tassi.
(2) Voir la reproduction de ce portrait dans l'ouvrage de M. Muntz sur *Raphaël.*

Saint-Ange. Ce n'est pourtant qu'à Florence, vers l'année 1556, qu'il put commencer à mettre son projet à exécution ; il travailla son marbre avec ardeur, et l'œuvre fut assez promptement achevée.

Nous avons vu plus haut comment il avait d'abord destiné ce crucifix à son propre tombeau, dans quelles circonstances il se détermina plus tard à le céder au duc Cosme, et enfin le peu de satisfaction qu'il en eut par la suite (1).

Les contemporains paraissent avoir fait le plus grand cas de cet ouvrage. Vasari en parle en ces termes :

« Le même Benvenuto a exécuté un *Crucifix* de marbre tout en ronde bosse, de grandeur naturelle, et qui dans son genre est la plus rare et la plus belle sculpture qui se puisse voir ; si bien que le seigneur duc le conserve, comme objet à lui très-cher, dans le palais Pitti, avec l'intention de le placer dans la chapelle ou petite église qu'il fait construire audit lieu. Et cette petite église ne pouvait de nos jours posséder une chose plus digne d'elle et d'un si grand prince. En un mot, on ne saurait trop louer une telle œuvre. »

Paolo Mini, dans sa *Difesa di Firenze,* qu'il faisait imprimer à Lyon en 1577, disait que ce crucifix, « *opera singolarissima* », se trouvait dans le garde-meuble des grands-ducs de Toscane. Il ignorait alors que le fils de Cosme l'avait envoyé au Roi d'Espagne l'année précédente. Mais le même auteur, dans son *Discorso sopra la nobiltà di Firenze,* imprimé à Florence en 1593, ne manque pas de dire cette fois que « l'Espagne possède de Cellini un merveilleux *Crucifix* de marbre, et Florence, un magnifique *Persée* de bronze ».

Malgré l'autorité de ce témoignage, l'assertion a été contestée. Jacopo Rilli notamment, dans ses *Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell' Accademia Fiorentina,* imprimées à Florence en 1700, trouve incompréhensible que Paolo Mini, après avoir dit que le *Crucifix* était à Florence, ait pu ensuite assurer que l'Espagne le possédait. Selon Rilli, le *Christ* de Cellini est bien certainement celui que, de son temps, on conserve dans les chapelles souterraines de l'église des grands-ducs de Toscane. Cette opinion a été assez longtemps soutenue pour que quelques personnes expriment encore aujourd'hui des doutes sur le fait du transport de l'œuvre en Espagne, et conséquemment sur l'authenticité de l'attribution à Cellini du crucifix que l'on voit à San Lorenzo de l'Escorial, dans une chapelle formant corridor derrière le chœur, et où il est placé depuis trois siècles sans doute. M. Joseph Arneth, en énumérant naguère les œuvres conservées de Benvenuto, mentionne le *Crucifix* comme se trouvant « à Florence ou à Madrid (2) ». Il ne nous a donc pas paru sans intérêt de grouper et de reproduire les divers documents qui établissent la vérité sur cette question ; d'autant plus que la correspondance diplomatique que nous avons à présenter montre en même temps le prix extraordinaire attaché alors à cette œuvre d'art, dont le payement avait été si longuement et si misérablement marchandé.

Cosme, soucieux de se maintenir en particulière amitié avec la cour d'Espagne, avait

(1) Voir pages 89 et suivantes.

(2) *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften,* Philosophich-Historische Classe, neunter Band ; Wien, 1659.



BUSTE DE BINDO ALTOVITI

(Palazzo Altoviti, à Rome.)

E. PLON & Cie Edit. Imp. A. Salmon.

PLANCHE XIX.

en 1562 envoyé son fils aîné à Madrid, où le jeune prince fit un assez long séjour. Lorsque Don Francesco succéda à son père, en 1574, il ne songea qu'à raffermir cette grande et précieuse union avec l'Espagne, et il ne manqua pas une occasion de « régaler » le Roi et les Infantes, et de se tenir en belle courtoisie avec les dignitaires les plus influents du royaume.

Parmi les biens de la *Guardaroba* laissés par le prince défunt, et dont l'inventaire a été dressé sur l'ordre de son fils (1), on voit figurer le « *Crucifix* de marbre blanc de la main de Benvenuto Cellini, de la longueur de trois brasses environ, mis dans une caisse de bois *(messo in una cassa d'albero)* ». Le nouveau grand-duc n'eut rien de plus pressé que d'en faire hommage à Philippe II, et c'est ainsi que, six ans après la mort de Cellini, le 18 août 1576, il écrit à Baccio Orlandini, son ambassadeur, résident à la cour d'Espagne :

« Nous mandons Filippo Lenzi pour présenter à Sa Majesté Catholique un grand *Crucifix* de la main de Benvenuto, destiné à son église de l'Escorial, et quelques autres galanteries pour les Infantes, comme vous le saurez plus en détail de sa bouche. Nous lui avons ordonné d'avoir recours à Don Diego de Cordova, notre très-grand ami. Et pour cette raison ne manquez pas, dans tout ce qui peut lui être utile ou qu'il aurait à vous demander, de lui donner toute aide et de lui prêter tout appui, lui laissant d'ailleurs le soin de présenter le *Crucifix,* aussi bien que de tout le reste. Et que Dieu vous garde. »

Baccio Orlandini répond, de Madrid, le 15 octobre de la même année :

« Sérénissime Seigneur,

« Hier s'est présenté ici Filippo Lenzi, et ce matin est arrivé le char avec le *Christ,* auquel jusqu'à présent on n'a pas touché, attendant la résolution de Sa Majesté sur ce qu'Elle veut qu'on en fasse. De manière qu'on ne peut pour le moment écrire à Votre Altesse si pour certain il est arrivé sauf, bien que nous le tenions comme assuré, la caisse étant bien conditionnée et n'ayant nullement souffert; outre que les agents qui l'ont conduite en ont la ferme espérance. Plaise à Dieu qu'en fait cela réussisse ainsi. La lettre que Votre Altesse a écrite a été présentée tout de suite à Don Diego de Cordova, vu que Sa Majesté se trouvait au Pardo. Lui-même y est allé à l'instant, avec promesse de rapporter l'ordre qui se devra observer pour introduire Lenzi et pour faire le présent à Sa Majesté, ainsi que ces galanteries aux Infantes. Par cette occasion il baise la main de Votre Altesse, disant qu'il répondra et qu'avec le plus grand empressement il pourvoira à l'exécution de ses ordres. »

Une seconde lettre du même ambassadeur, datée du lendemain 16 octobre, également de Madrid, confirme la précédente :

« Sérénissime Seigneur,

« Le courrier ayant été retenu encore aujourd'hui, j'ai voulu ajouter à ce que j'écrivais hier à Votre Altesse que Don Diego de Cordova m'a dit de la part de Sa Majesté qu'Elle ne veut en aucune façon que le *Christ* soit retiré de la caisse, ni qu'on y touche autrement, mais qu'il aille en cette manière à l'Escorial; et si le char sur lequel il est venu n'était plus bon, comme on le craint, qu'on ordonne d'en fournir un autre avec quatre paires de bœufs, selon ce qui sera nécessaire. Dans cette résolution s'arrête Sa Majesté, qui veut, puisque le *Crucifix* est en sûreté et sauf, après avoir fait un voyage aussi long, qu'on fasse tout pour ne pas courir le risque qu'en le changeant de place on vienne à le gâter en aucune façon, ce qui lui serait un déplaisir

(1) Voir aux Appendices un extrait de cet inventaire.

extrême, tant Elle montre dès à présent lui être cher ce don de Votre Altesse, et l'on espère qu'il le lui sera encore beaucoup plus quand Elle l'aura vu. Aussitôt qu'il sera parvenu à l'Escorial, m'a-t-il été dit, Elle s'y rendra pour le voir. Quant à nous, nous avons tout espoir qu'Elle en aura une satisfaction supérieure à celle qu'Elle s'en est promise. Plaise à Dieu qu'il en soit ainsi, et nous éprouverons le plus extrême contentement à rendre toujours compte à Votre Altesse de ce qui se sera passé. »

A la date du 27, Baccio Orlandini écrit encore :

« Sérénissime Seigneur,

« Le 16 du présent mois, j'ai écrit à Votre Altesse par la voie ordinaire, ainsi qu'Elle le verra par le duplicata. Par la présente, je lui rendrai compte que, depuis lors, Lenzi a eu définitivement à conduire le *Crucifix* jusqu'au Pardo, dans le même char sur lequel il était venu; et quand il fut là, le désir de Sa Majesté de le voir fut tel qu'on l'a retiré de la caisse, entier et sauf, et tel qu'on l'y avait mis; et qu'il fut présenté ainsi, de même que ces galanteries aux Infantes. Le tout fut reçu avec un incroyable accueil, et Lenzi lui-même est mieux placé pour en rendre compte. Il est revenu le soir à Madrid avec le char, qu'il a congédié tout de suite. Aujourd'hui, il attend pour reporter la réponse de Sa Majesté et celles des Infantes. »

La lettre inédite du grand-duc de Toscane au Roi d'Espagne, retrouvée pour nous aux Archives de Simancas, grâce à l'obligeante intervention du marquis de Casa Fuerte et du comte de Valencia de Don Juan, complète heureusement la série de documents diplomatiques relatifs à ce présent. En voici la traduction (1) :

« Sérénissime et Catholique Roi,

« Apprenant que Votre Majesté a déjà conduit à parfait achèvement son église de S[to] Lorenzo de l'Escorial, et ayant toujours fait profession d'être le serviteur le plus dévoué et le plus sûr qu'ait Votre Majesté, il me paraît aussi qu'il convient que j'aie quelque part dans cette œuvre d'Elle si célèbre et si fameuse. En conséquence, me trouvant avoir un grand crucifix de marbre du plus rare et plus excellent maître de notre temps, je l'ai jugé digne de Votre Majesté, et je le lui envoie avec cet empressement et cette intention sincère qui peut naître de qui La sert de cœur comme je l'ai fait et le ferai toujours. Je tiendrai comme une très-grande faveur que V. M[té] soit satisfaite, je ne dis pas du présent, qui n'est rien devant Sa Grandeur, mais de ma très-affectueuse dévotion et de l'incomparable obéissance avec lesquelles Elle me trouvera tou-

(1) Nous croyons devoir donner aussi le texte original italien :

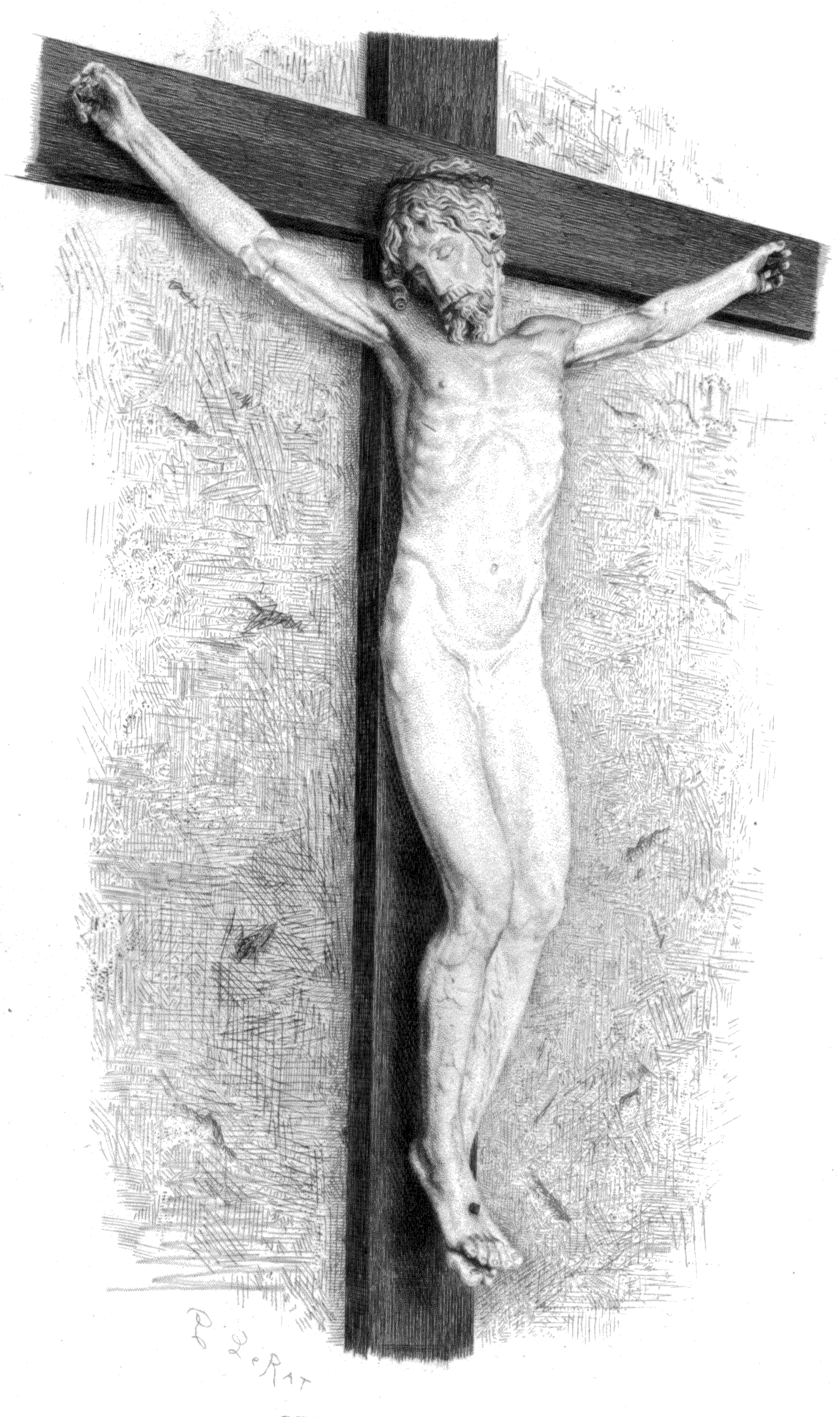
« Serenissimo et Cattolico Re,

« Sentendo che la M[tà] V. ha digià dato perfettione alla sua chiesa di S[to] Lorenzo dell' Escuriale et hauendo sempre fatto professione d' essere il più deuoto et certo seruitore che habbia V. M[tà] mi par anco conuenirmisi l'hauere qualche parte in questa sua tanto celebre et famosa opera, onde trouandomi un Crociffisso grande di marmo, del più raro et eccellente maestro de nostri tempi l' ho giudicato degno di V. M[tà] et glene inuio con quella prontezza et sincera uolontà che può uscire da chi la serue di cuore come ho fatto et farò sempre io. Haurò per molto fauore che satisfaccia a V. M[tà] non dico il presente che è nulla alla grandezza di lei ma l'affettuosissima deuotione et servitù mia incomparabile con la quale mi trouerà sempre pronto a spender la uita et li stati in seruitio di V. M[tà] Cattolica alla quale inchinandomi le bacio le mani et le prego da Dio somma felicità.

« Da Fiorenza el dì xviij d'agosto 1576.

« D. V. M[tà] Catt[ca]
« Humile et obbedientissimo seruitore,
« El Gran Duca de Toscana. »

(*Archivio G[ral] de Simancas, Secretaria de Estado, Leg[o]* 1449.)



CRUCIFIX DE MARBRE

(Eglise de S. Lorenzo de l'Escorial)

E. PLON & Cie Edit. Imp. A. Salmon. PLANCHE XX.

jours prêt à dépenser ma vie et mes États au service de Votre Majesté Catholique, devant laquelle m'inclinant, je lui baise les mains et implore de Dieu sa plus grande félicité.

« De Florence, le 18 août 1576.

« De Votre Majesté Catholique,
« Le très-humble et très-obéissant serviteur,
« Le Grand-Duc de Toscane. »

Le ton de cette lettre, d'un tour si heureux dans son séduisant langage toscan du seizième siècle, montre dans quelle « incomparable obéissance » devait alors se tenir un grand-duc de Toscane en présence du fils de Charles-Quint. Philippe II répondit (1) :

« Très-illustre Grand-Duc de Toscane, notre très-cher cousin, Votre lettre du XVIII août m'est parvenue ainsi que le *Crucifix* de marbre que vous m'avez envoyé pour l'église de Santo Lorenzo, qu'on doit estimer et tenir en grand prix, comme moi-même je l'estime pour être une pièce si rare, et en raison de ce qu'il me vient de vous qui me l'envoyez avec tant d'empressement; ce qui a été pour moi une très-grande satisfaction. Et ainsi je vous en rends grâces, et que Notre-Seigneur soit toujours avec vous et vous garde, très-illustre Grand-Duc, notre très-cher cousin.

« Du Pardo, le 29 d'octobre 1576. « *Signé :* MOI LE ROI.
« *Contre-signé :* Ant. Perez. »

Le 10 novembre suivant, l'ambassadeur Baccio Orlandini écrit encore à son grand-duc :

« Le *Crucifix* a satisfait au delà de toute mesure; il a répondu à l'attente, et il a été reçu comme un joyau très-précieux, bien qu'il n'ait pas manqué de gens qui eussent voulu le déprécier. Mais la louange que de Sa bouche lui a donnée Sa Majesté a battu les détracteurs. De là, il a été envoyé à l'Escorial, porté sur une civière par cinquante hommes, et l'on dit que là-bas il lui sera réservé en son temps la place principale dans l'église (2). »

Comme confirmation et complément de cette correspondance, nous produirons encore un document inédit et inconnu jusqu'ici, dont nous devons l'obligeante commu-

(1) Voici le texte original en espagnol de la lettre du Roi d'Espagne :

« Don Phelippe por la gracia de Dios Rey de Hespaña, de las dos Sicilias, etc.

« Muy Illustriss. Gran Duque de Toscana, Nostro Muy caro primo. Vostra carta de XVIII de agosto he recibido, y tambien el Crucifixo de marmol que me embiastes para la Iglesia de Sancto Lorenço, et qual se deve estimar y tener en mucho, come yo le estimo por ser tan rara pieça, y embiarmele Vos con tanta voluntad, que ha sido para mi de mucho contentamiento; y assi... doy muchas gracias por ello y sea, muy Ill. Granduque nostro muy caro primo, nostro Ser, en Vra. continua guarda.

« Del pardo, XXIX de oct. 1576.

« YO EL REY, etc.
« Ant. Perez. »

(2) Les lettres de l'ambassadeur Baccio Orlandini avaient été relevées déjà par le savant chanoine Domenico Moreni (*Delle tre sontuose capelle Medicee,* Florence, 1813), pour réfuter l'opinion de Rosso Martini, qui croyait que le *Christ* de Benvenuto, après être demeuré assez longtemps dans le garde-meuble des grands-ducs de Toscane, parce qu'il était destiné d'abord à une superbe chapelle qu'on devait construire au palais Pitti, avait fini par être placé, pour une raison quelconque, « dans la très-célèbre chapelle grand'ducale souterraine, contiguë à l'église de San Lorenzo (de Florence) ».

Cette opinion ne pouvait d'ailleurs pas se soutenir, car, ainsi que le faisait remarquer le chanoine Moreni, le *Christ* de cette chapelle, placé sur une croix de bois et non pas de marbre noir, ne répondait pas à la description de Cellini. Ne serait-ce pas la similitude du nom : *Saint-Laurent* de l'Escorial, *Saint-Laurent* de Florence, qui aurait fait naître la confusion?

nication à M. Gaetano Milanesi. C'est une de ces pièces, sèche comme toutes les pièces de comptabilité, mais après lesquelles il n'y a plus à discuter. Elle est de l'année 1577 :

« Ordre de payer sept cent trente ducats à Filippo Lenzi pour la dépense de l'aller, du séjour et du retour de la cour d'Espagne, à l'occasion de conduire à S. M. Catholique le *Crucifix* de marbre et autres choses qu'il avait mission de donner (1). »

Le *Christ* de Benvenuto a donc bien passé de Florence en Espagne. Est-il besoin de démontrer maintenant que celui qui figure dans l'église de San Lorenzo de l'Escorial est bien le même? Nous ne le croyons pas nécessaire, et cependant nous en pouvons donner la preuve par une tradition non interrompue, c'est-à-dire par des témoignages assez rapprochés les uns des autres.

Dans cet intervalle de trois siècles qui nous sépare de l'époque où le marbre en question fut apporté de Florence à l'Escorial, d'autres documents se rencontrent en effet, et confirment l'existence de l'œuvre au même lieu. C'est d'abord la *Description de l'Escorial* de Francisco de los Santos (2), imprimée à Madrid en 1657 (c'est-à-dire quatre-vingt-un ans seulement après l'arrivée du *Crucifix* dans cette église), qui parle de cette précieuse sculpture et de son origine.

Au siècle suivant, Andres Ximenes, dans un ouvrage consacré au même sujet et publié en 1764, le mentionne encore (3); et D. Pedro Antonio de la Puente, dans son *Voyage en Espagne,* imprimé à Madrid en 1788, parle à son tour du *Christ* de Cellini, et note, d'après le Père Siguenza, que depuis le moment de son débarquement il a été porté à dos d'hommes une grande partie du chemin jusqu'à l'Escorial (4). Cette tradition espagnole, relevée par un écrivain qui n'avait pu connaître les lettres de l'ambassadeur de Toscane, est d'autant plus intéressante qu'elle est confirmée par celles-ci. Nous y avons lu, en effet, que la statue a été portée, depuis son débarquement jusqu'au Pardo, sur un char, et du Pardo à l'Escorial, à bras d'hommes.

Antonio Conca, dans sa *Description de l'Espagne,* imprimée à Parme de 1793 à

(1) « Ordine di pagare ducati 730 a Filippo Lenzi per la spesa dell' andata, stanza, e ritorno dalla corte di Spagna per cagione del condurre a S. M. Cattolica el Crocefisso di marmo ed altro mandatogli a donare. » — *Archivio di Stato di Firenze. Depositeria* (Trésorerie), *Recapiti di cassa.* Filza 985, nº 265, anno 1577.

(2) *Descripcion breve del monasterio de S. Lorenzo el real del Escorial, unica maravilla del mundo,* por Francisco DE LOS SANTOS.

(3) « Finalmente dexando otros muchos, es preciso hacer memoria de Benvenuto Zelino, famoso escultor, y singular estatuatario de Florencia; de quien es una soberana efigie de un crucifixo del natural de marmol blanco, que està en la capilla que se forma detrás del coro. Empezó Benvenuto Zelino a labrar este Divino Simulacro al mismo tiempo que se tiraron las lineas, y se señaló el terreno para edificar este gran santuario. Es de superior execucion la Divina Imagen, digna prenda de esta maravilla : en donde se venera con especial devocion y culto, etc. » — *Descripcion del real monasterio de San Lorenzo del Escorial,* etc., por Andres XIMENES. Madrid, 1764.

(4) « En un tránsito que hay detrás de la silla del Prior, y la portada del templo, se ve un altar, en donde está colocado un crucifixo de marmol, excellente figura del natural, executada por Benvenuto Cellini, que la regaló a Felipe II el Duque de Toscana....... La otra particularidad es hallarse la firma del autor en la cruz, y dice : *Benvenutus Celinus, civis florentinus, faciebat* 1562....... Añade (P. Siguenza) que gran parte del camino, desde donde la desembarcaron, fue traida esta imagen á hombros hasta el Escorial. » *Viaje de España,* par D. Pedro Antonio DE LA PUENTE. Douze volumes. Édition de 1777 à 1788. Madrid.

1797 (1), ne manque pas de noter que le *Christ* est de marbre blanc et la croix de marbre noir, et il relève, comme Antonio de la Puente, l'inscription que porte cette croix. Toutes ces circonstances concordantes établissent définitivement, en la précisant, l'identité de la statue de l'Escorial. Celle-ci répond de tous points, d'ailleurs, à la description de Cellini.

Dans un document du 3 février 1565, l'artiste dit que sa figure avait trois brasses, c'est-à-dire la grandeur naturelle d'un homme de belle taille : « *Cioè di statura d'un uomo vivo, di bella grandezza.* » Celle de l'Escorial mesure un mètre quatre-vingt-cinq centimètres de la tête aux pieds; les bras ont chacun soixante-trois centimètres de longueur. Elle est, comme le dit Cellini, en marbre blanc, « *di marmo bianco, fine, in sulla croce di marmo nero, fine* ». Ailleurs, parlant de cette croix noire, l'artiste s'exprime ainsi : « *Una croce di marmo nero carrarese, pietra molto difficile da lavorare per essere durissima e facilissima a schiantare.* »

La croix de marbre noir du *Crucifix* de l'Escorial mesure dix-sept centimètres de largeur, et porte sur un des côtés l'inscription suivante :

BENVEN
VTVS * CEL
LINVS * CIV
IS * FLORE
NT * FACIEB
AT * MDLXII

Comme on sait, par le rapprochement des notes de Cellini, que c'est bien vers cette époque qu'il acheva son *Christ,* l'exactitude de la date de l'inscription ne permet guère de penser qu'elle ait été ajoutée après coup en Espagne, où l'on ne pouvait avoir connaissance des documents publiés seulement en 1829 par Francesco Tassi. L'inscription est donc très-vraisemblablement de la main de Cellini, à moins que ce ne soit le grand-duc Francesco qui l'ait fait graver après la mort de l'artiste, au moment où il envoya la statue en Espagne; mais nous sommes beaucoup plus disposé à la croire de Cellini lui-même : elle se rapporte bien, d'ailleurs, à celle de la médaille de François Ier et à celle du *Persée.*

Le *Crucifix* avait été taillé dans un seul morceau de marbre, et c'est pourquoi l'artiste revient à plusieurs reprises sur la difficulté d'une telle œuvre, qu'il croyait être le premier à avoir entreprise (2). Malheureusement, les bras ont été cassés, et cela, dit-on, à l'époque de la guerre de l'indépendance.

(1) *Descrizione odeporica della Spagna in cui spezialmente si da notizia delle cose spettanti alle belle arti degne dell' attenzione del curioso viaggiatore,* di don Antonio Conca. — Parma, 4 vol.; le premier, de 1793; le dernier, de 1797.

(2) Son erreur sur ce point a été relevée par Moreni. Trois crucifix : l'un de Raffaello da Montelupo, dans le Duomo d'Orvieto; un autre de Montorsoli, dans l'église des Servi di Maria, à Bologne, et celui de Jacopo Sansovino, à Rome, lui paraissent antérieurs à l'œuvre de Benvenuto.

Une couronne d'épines est posée sur la tête, qui s'incline sur le côté droit de la poitrine; le menton porte une petite barbe partagée en deux pointes qui allongent le visage et lui donnent un caractère étrange. Michel-Ange n'avait pas craint les nudités dans ses grandes compositions de la chapelle Sixtine; Benvenuto ne pouvait se montrer plus réservé que le maître. Le corps de son *Christ,* par une singulière audace en un tel sujet, est entièrement nu, ce qui a toujours obligé le chapitre de Santo Lorenzo à le revêtir d'une légère draperie fixée aux hanches. Peut-être est-ce la raison qui empêcha cet ouvrage d'occuper la place la plus importante de l'église, quoique l'ambassadeur de Toscane eût fait espérer à son prince qu'elle lui serait réservée.

Quoi qu'il en soit, d'après les indications des écrivains qui en ont parlé, et cela dès le dix-septième siècle, il semble que la statue ait toujours été placée derrière le chœur, par conséquent là où on la voit encore aujourd'hui, dans une sorte de corridor et au-dessus d'un autel. Elle y reçoit le jour d'une seule fenêtre qui l'éclaire juste de face, de sorte qu'il est assez difficile de la bien voir et de la reproduire favorablement, d'autant plus qu'on manque de recul. La déplacer serait une grosse affaire à cause de son poids énorme. C'est sans doute pour cela qu'on n'avait pas tenté jusqu'à présent d'en donner une reproduction par la gravure.

Le jugement porté sur cette œuvre par Cosme, par Vasari, par Francesco, par Philippe II, et, après eux, par les écrivains espagnols, sera-t-il confirmé? Nous en doutons. Cette figure, étrange comme le fantôme d'une hallucination, est cependant étudiée, recherchée sur la nature avec le dernier réalisme dans les détails; vraie dans ses parties, mais construite d'une façon bizarre, elle n'impressionne pas heureusement. Et pourtant on revient à la regarder avec intérêt, car elle n'est certes pas banale, et si elle constitue une erreur, ce n'est point l'erreur du premier venu.

Dans l'inventaire dressé après le décès de l'artiste, on rencontre plusieurs articles se rapportant à cet ouvrage : N° 296, modèle d'un crucifix de terre. — N° 298, modèle d'un crucifix inachevé, en cire blanche. — N° 301, modèle de plâtre d'un crucifix inachevé, grand. — N° 337, deux *Christs* en croix, inachevés : l'un de terre, l'autre de cire.

Modèles des Chaires de Santa Maria del Fiore et des Bas-reliefs destinés au chœur de cette église.

Mentionnés à la *Vita.*

Cosme avait fait commander au sculpteur des bas-reliefs pour l'enceinte du chœur de Santa Maria del Fiore; mais Cellini, qui ne voulait pas collaborer à une œuvre dont Bandinelli avait la direction, persuada les administrateurs de la fabrique de prier le duc de lui donner à composer des bas-reliefs pour la grande porte du milieu de l'église, comme autrefois Ghiberti en avait exécuté pour les portes du Baptistère de Saint-Jean. Cosme ne voulut point entendre parler de cette proposition; toutefois, le prince et l'artiste finirent par tomber à peu près d'accord sur un projet de construire deux chaires pour le chœur. Lorsque ensuite les modèles lui en furent soumis, Cosme s'arrêta au choix d'un modèle carré, tandis que Benvenuto s'efforça vainement de lui

en faire accepter un autre à huit pans, qui lui paraissait de beaucoup meilleur; et les choses en restèrent là. Tel est le résumé du récit des Mémoires.

D'autre part, on possède plusieurs documents relatifs à ces deux projets. Ce sont en premier lieu deux lettres de Baccio Bandinelli, que nous croyons devoir traduire, car elles ont trait directement au sujet, et elles montrent que l'animosité entre les deux rivaux était égale. Lorsque Benvenuto écrivait fièrement qu'il ne cherchait pas à égaler son ennemi, parce qu'il se considérait lui-même comme le surpassant de beaucoup, lorsqu'il l'accusait d'ignorer le dessin, il ne faisait que répondre à l'arrogance et aux injustes mépris du Baccio.

La première des deux lettres en question, datée du 10 avril 1549, est adressée à Jacopo Guidi, à Pise :

« Honoré Messer Jacopo, bien que la salle que le Seigneur Duc me fait préparer soit toute sens dessus dessous, que Son Excellence sache que je donne la dernière main à son *Bacchus,* auquel il restait à faire la chevelure, le visage et les mains, parties qui exigent plus de temps que tout le reste. Je le polirai autant qu'un bijou. Et je pense que son jugement sera vrai, car ce sera le plus beau nu que j'aie jamais exécuté en marbre. Dès qu'il sera fini, je lui en donnerai avis.

« Quant aux statues et aux décorations de l'autel, je n'y puis penser ni en rien faire avant d'avoir exposé une difficulté à Son Excellence et de savoir quel remède Elle y veut donner, car je ne me sens pas le courage de lui exposer la chose par lettre. La dernière fois que je lui ai parlé, Elle m'a dit que lorsqu'Elle voudrait me voir, Elle me ferait appeler. C'est ce que j'attends; et je lui prépare un très-beau modèle de tout l'autel.

« J'ai concédé le sculpteur au choix de Benvenuto, que de tout mon pouvoir je contenterai en tout ce dont il a besoin, bien qu'il ait autrefois monté contre moi mon meilleur ouvrier, qui était resté huit ans avec moi, et cela pour lui faire exécuter les portraits de marbre du duc et de la duchesse, et pour se faire aider par lui dans les œuvres du chœur, car il va partout disant qu'il en a obtenu la moitié. Voilà dont je suis fort content, pourvu que Son Excellence en soit satisfaite. Je ne demande humblement qu'une seule chose, c'est de ne pas avoir à guerroyer avec Benvenuto, ce que je ne veux à aucun prix. Il me suffit d'avoir montré avec honneur à tout le monde que j'étais de taille à exécuter un tel travail, fût-il trois fois plus considérable. L'esprit d'un bon dessinateur endure une extrême fatigue en s'appliquant à trouver les belles inventions de ces entreprises très-difficiles, alors qu'il est dans la quiétude et en toute paix. Jugez maintenant de ce que l'on peut faire quand on a pour émule cet homme très-cruel, qui, j'en suis certain, a excité contre moi cet ouvrier parce qu'il le sait emporté et toujours prêt à commettre toutes les mauvaises actions, autant qu'aucun autre jeune homme de la ville. Le duc ne l'ignore pas, car il n'y a pas longtemps qu'il lui a fait grâce de la question. Or, celui-ci se plaint beaucoup de moi, et tout cela vient de son nouveau maître, qui se persuade et à qui l'on donne à entendre que, moi disparu, il resterait le premier. Pour de telles folies il est arrivé malheur à d'autres; et Benvenuto, outre ceux qu'il a tués de sa main, en a fait estropier bon nombre pour avoir excité ses ouvriers et les avoir façonnés aux mœurs de sa méchante nature. C'est pourquoi je suis prêt à lui céder avec joie tous les travaux, plutôt que de guerroyer avec lui, car, comme dit messer Lelio, dans Florence il ne manque pas de gens qui mettent toute leur industrie à lui faire de mauvais rapports pour l'exciter, parce qu'ils savent bien qu'en me portant atteinte, ils porteraient atteinte, et pour jamais, à tous ces travaux. Je me recommande vivement à Votre Seigneurie.

« BACCIO BANDINELLI. »

Quoique prétendant n'avoir pas voulu travailler au chœur, Benvenuto, pour faire pièce à son ennemi, s'était-il en effet vanté d'avoir obtenu la moitié de la commande? Cela est fort possible. En tout cas, Baccio sait s'en venger avec une adresse perfide;

et l'on comprend que dans ce duel prolongé, son astuce de bon courtisan devait savoir tirer parti des emportements maladroits de son adversaire, et finalement en avoir raison.

Une seconde lettre de Bandinelli a trait au même objet :

« Seigneur majordome, dit-il, de nouveau on m'interroge pour les mesures des bas-reliefs en bronze du chœur. Ne voulant pas m'informer d'où cela vient, j'ai répondu que Benvenuto les fît tous en toute liberté, et qu'on ne s'adressât plus à moi. Mais que Votre Seigneurie sache que si ce n'est pas un dessinateur de grand talent qui est chargé de ces compositions, on établira dans l'avenir, entre les œuvres excellentes de notre époque et celle de cette église, une comparaison honteuse pour cette dernière, car Benvenuto est beaucoup plus apte à nettoyer de telles compositions qu'à les exécuter de lui-même, comme on peut le voir en vérité par ses figures, qui, toutes petites qu'elles sont, n'en sont pas moins remplies d'erreurs. Et la cause en est qu'il n'a aucun dessin. Afin que Son Excellence sache la véritable manière d'exécuter les beaux travaux, je vous dirai que Lorenzo (Ghiberti), fils de Bartolo, quand on le chargea d'exécuter les portes, bien qu'il fût très-vaillant dessinateur, appela à son aide Giovanni, dont le dessin était excellent, et ainsi lui doit-on et une œuvre admirable et des maîtres de talent! Et cela saute aux yeux lorsque l'on compare les portes, car les compositions du bas de la porte de devant, les premières exécutées, sont fort laides en parallèle des autres. En travaillant, les jeunes gens développèrent à ce point leur talent que l'un devint Maso Finiguerra, les autres, Desiderio, Piero et Antonio del Pollajuolo, et Andrea del Verrocchio, tous pleins de valeur comme peintres et comme sculpteurs. Maintenant, voyez un peu si chacun d'eux est à mettre en comparaison avec Benvenuto, quand dix des pareils de celui-ci ne feraient pas la valeur d'un de leurs doigts! Néanmoins, j'entends être plein de soumission à ce que veut Son Excellence, la priant de patienter seulement jusqu'à ce que je mette dehors mes statues. Et je me recommande à Votre Seigneurie.

« Votre Baccio Bandinelli. »

De cette seconde lettre, il nous paraît résulter que Benvenuto eut pendant quelque temps l'espoir d'enlever la commande à son adversaire. Nous allons même avoir la preuve qu'il s'occupa du travail. En effet, Vasari dit que ces bronzes du chœur, au nombre de vingt et un, devaient représenter des sujets tirés de l'Ancien Testament ; or Cellini, dans une supplique en date du 13 juillet 1563, parle d'un « cadre de l'Adam », et dans une lettre du 13 octobre de la même année, il dit qu'il a besoin, pour conduire à bien une œuvre aussi difficile que ce cadre grand de plus de trois brasses, d'obtenir les fournitures indispensables. Enfin, le n° 290 de l'inventaire après décès relève « une ébauche de cire en bas-relief, dans un cadre de pierre morte, représentant *Adam et Ève,* restée dans la boutique ». On peut en conclure qu'il fut définitivement battu par son adversaire ; mais les dates extrêmes des lettres dans lesquelles il est question de cette affaire (avril 1549 et octobre 1563) montrent qu'elle demeura longtemps en suspens. Plus tard, il la rappelle dans une lettre du 19 août 1567, par laquelle on apprend que ces cadres étaient oblongs : « *Quei quadri oblunghi che sono intorno a detto coro.* » Le projet fut définitivement abandonné, et aux bronzes qu'on avait eus d'abord en vue, furent substitués des bas-reliefs en marbre, dont l'un fait le plus grand honneur au Baccio.

Non content d'avoir écarté son ennemi de l'œuvre du chœur, Bandinelli réussit encore à l'empêcher d'exécuter les chaires. Benvenuto dut être d'autant plus sensible à cet échec, que lui-même avait suggéré le projet au duc, et qu'il y avait eu un commencement d'exécution, comme on le voit dans sa lettre datée du 19 août 1567 :

« L'illustrissime et excellentissime seigneur duc, dit-il, me commanda plusieurs modèles

pour les chaires de Santa Maria del Fiore, et ainsi j'en fis trois différents; Son Excellence en choisit un d'après lequel on exécuta les deux en bois qui sont aujourd'hui dans le chœur. Mais ce n'est là que l'ossature, car l'œuvre, d'après le modèle, doit être très-richement décorée de compositions, de figures et d'ornements d'un travail très-difficile (1). »

Un des mémoires adressés en 1570 aux « *Soprassindachi* » (2), nous apprend que non-seulement il avait composé des modèles pour le chœur et pour les chaires, mais encore pour la porte du Dôme, bien que le duc n'ait jamais voulu accepter ce dernier projet :

« Depuis, Son Altesse m'a fait faire les modèles des chaires, qui eussent été une œuvre de grandissime importance; puis ceux en demi-relief du chœur. J'avais déjà commencé ce travail, et de plus je composais des dessins et des modèles pour la porte du Dôme. J'avais donné l'assurance à Son Altesse que ces portes seraient plus belles que celles de San Giovanni; et bien que celles-ci fussent les plus belles du monde, je me promettais de les surpasser; ce qui eût été pour la plus grande gloire de Son Altesse. »

C'était là, certes, une ambition excessive, et il est peu probable que Benvenuto fût parvenu non pas à surpasser, mais seulement à égaler le chef-d'œuvre de Ghiberti. Néanmoins on doit regretter que les moyens ne lui aient pas été donnés de le tenter, car du sculpteur qui avait composé les statuettes de la base du *Persée* il était encore permis d'attendre une œuvre heureuse dans de nouvelles figures de moindre proportion.

A ce travail des portes de Santa Maria del Fiore se rattache peut-être « un petit cadre d'une demi-brasse de *Notre-Dame,* en bas-relief, de plâtre », relevé dans l'inventaire après décès, sous le n° 10, ainsi qu'un autre « petit modèle de *Notre-Dame,* de cire », sous le n° 325. En tout cas, ceux des chaires y sont bien relevés au n° 295 : « Deux ou trois petits modèles des chaires de S. Maria del Fiore, en carton. »

Par une lettre de Bandinelli, lettre sans date et que Bottari croit adressée à Jacopo Guidi, on comprend comment la commande des chaires fut enlevée à Benvenuto :

« S'il plaisait à Son Excellence, dit Baccio, de me confier les deux chaires, je lui en serais très-reconnaissant, parce que je perds beaucoup de temps. En effet, dans l'hiver, en raison de mon âge, je ne puis pas travailler dans l'atelier des marbres, et pendant ce temps je ferais dans ma maison les compositions de bronze et de cire. L'été, je me consacrerais aux marbres; et ainsi je mettrais à profit le temps et le talent que Dieu m'a donnés, pour l'honneur du siècle, de l'illustre seigneur duc et de la patrie; et cela avec encore plus de perfection que jamais. Autrement, je suis dans la crainte continuelle que quelque accident ou maladie survienne qui m'enlève mes forces; que, soit pour le duc, soit pour d'autres, je ne puisse plus rien faire, et qu'avec moi périssent tant et de si belles compositions que, j'en suis certain, je concevrais et exécuterais. »

La modestie n'était pas la vertu dominante des Florentins du seizième siècle, et l'on constate une fois de plus ici que Benvenuto ne fut pas seul à vanter ses propres mérites. Finalement, ni l'un ni l'autre des deux concurrents n'eut l'honneur d'ériger les chaires du Dôme, car le projet demeura sans effet aucun.

(1) *Archivio dei Buonomini di S. Martino.* — (2) *Archivio delle Revisioni e dei Sindacati.*

Modèle d'une Statue colossale de Neptune.

Mentionné à la *Vita*.

Nous avons déjà, dans la première partie de ce travail, parlé du *Neptune* colossal dont Benvenuto ne réussit pas à obtenir la commande, peut-être par sa propre faute (1). En 1559, Cosme avait fait venir à Florence un magnifique bloc de marbre, extrait, selon Vasari (2), de ces mêmes mines de Carrare, près des « Monti di Luni », qui avaient fourni les marbres du *David* de Michel-Ange et de l'*Hercule et Cacus* de Bandinelli. Le précieux bloc était encore destiné au Baccio. Cellini eut la légitime ambition de le disputer à son rival, et malgré l'opposition de la duchesse, il en vint d'abord à ses fins, en ce qu'il obtint qu'un concours serait ouvert. Chacun de ceux qui entrèrent en lutte dut composer un modèle de la dimension que devait avoir la statue. Une loggia, divisée en deux parties, servait d'ateliers à Cellini et à l'un de ses concurrents, l'Ammanato. D'après le récit des Mémoires, Francesco Moschino, fils de Simon Mosca, commença un modèle à Pise; Vincenzio Danti composa le sien dans la maison d'Octavien de Médicis; tandis que Jean de Bologne travaillait dans les cloîtres de Santa Croce. Selon Vasari, le modèle de Jean de Bologne fut le meilleur de tous; mais comme il n'avait pas encore acquis de réputation dans l'art de la statuaire en marbre, le duc n'alla pas même voir son ouvrage.

Le récit de Vasari complète et confirme celui de la *Vita*. Suivant l'historien des peintres, Bandinelli aurait eu la première idée de la fontaine de la grande place. En effet, lorsque le fameux bloc de marbre, mesurant dix brasses et demie de haut sur cinq brasses de large, fut extrait des mines de Carrare, Baccio, en ayant eu avis, y chevaucha en toute hâte et remit cinquante écus d'arrhes pour s'en assurer la possession; puis il réussit, par la protection de la duchesse, à faire agréer le projet d'ériger sur la place une grande fontaine au milieu de laquelle Neptune, sur son char, serait traîné par des chevaux marins.

« De cette figure, dit Vasari, le Baccio fit plusieurs modèles, et après les avoir montrés à Son Excellence, il en resta là sans faire autre chose jusqu'en l'année 1559, époque à laquelle le propriétaire du marbre, venu de Carrare, demanda qu'on lui payât le restant du prix ou qu'il rendrait les cinquante écus, afin de pouvoir tailler le bloc en plusieurs morceaux et en tirer de l'argent, parce qu'il avait beaucoup de demandes. Le duc donna ordre à Giorgio Vasari de faire payer le marbre. Le fait vint à la connaissance des artistes; Benvenuto ayant ainsi appris que le bloc n'était pas encore définitivement donné à Baccio, et l'Ammanato l'ayant su de même, chacun d'eux pria Son Excellence de lui permettre de faire un modèle en concurrence avec le Baccio et d'accorder le marbre à celui qui aurait montré le plus de talent. Le duc ne défendit à aucun d'eux de composer un modèle et ne leur ôta pas l'espérance que celui qui aurait le mieux réussi pût obtenir d'exécuter l'œuvre. Il savait bien que par son talent, son jugement et son dessin, Baccio était encore le meilleur des sculpteurs qui le servaient, pourvu qu'il voulût s'en donner la peine; et il voyait avec plaisir cette concurrence, propre à exciter Baccio à mieux faire et à déployer tous ses moyens. Quant à celui-ci, lorsqu'il se vit ce concours sur les bras, il en eut la plus grande inquiétude, redoutant une disgrâce plus encore que toute autre chose. Il se remit à faire des modèles; surtout il entoura la duchesse de son assiduité, et il opéra si

(1) Voir page 101. — (2) Édition G. Milanesi, t. Ier, p. 118 et 119.

bien avec elle, qu'il obtint d'aller à Carrare pour donner l'ordre que le marbre fût apporté à Florence. Arrivé à Carrare, il fit tellement diminuer le bloc au gré de ses projets, qu'il le ramena à de mesquines proportions, et qu'il enleva aussi bien à lui-même qu'aux autres l'occasion de produire désormais une œuvre belle et grandiose. A son retour à Florence, il y eut une longue lutte entre Benvenuto et lui; Benvenuto disait au duc que Baccio avait gâté le marbre avant de le toucher. »

Bandinelli mourut en 1559, dès le commencement du concours; cependant la duchesse, qui avait pris parti pour lui dans le débat et qui en voulait à Benvenuto d'avoir obtenu que le marbre lui fût disputé, déclara qu'elle protégerait Baccio même après sa mort. En 1560, elle fit décidément adjuger le bloc à l'Ammanato, profitant d'un moment où Cellini était interrompu dans son travail par une maladie : il avait été, croyait-il, empoisonné. Plus tard, lors d'une visite qu'elle fit à l'artiste en compagnie de Cosme, cette princesse, satisfaite des petits modèles du *Neptune* et de la fontaine, qu'elle vit alors, manifesta le regret d'avoir fait ce tort à Benvenuto, et elle commanda qu'un autre marbre fût apporté, pour lui être cette fois donné. Mais peu de temps après elle partit pour Pise, où elle mourut le 18 décembre 1562 (1).

Le *Neptune* colossal de l'Ammanato fut érigé, en l'année 1565 (2), sur la place de la Seigneurie, où on le voit encore aujourd'hui. C'est incontestablement une des œuvres florentines les moins heureuses de son temps, et elle donne raison à ce propos de Cellini : « O malheureux marbre ! Certes, aux mains de Bandinelli il était mal tombé; mais aux mains de l'Ammanato il est tombé cent fois plus mal encore ! »

Quant aux modèles de Benvenuto, on les retrouve sur l'inventaire dressé après son décès : « N° 294, modèle inachevé d'un *Neptune,* en cire. — N° 297, modèle de la fontaine de la place, c'est-à-dire *Neptune,* en cire. — N° 329, modèle d'une fontaine, en cire. » Le modèle colossal auquel il travailla dans la loggia (aujourd'hui *Loggia dei Lanzi),* avec deux ouvriers payés de ses propres deniers (3), avait été offert par lui, d'après ce qu'il dit dans ses Mémoires, au prince régent Francesco, fils aîné de Cosme.

Leone Leoni a écrit de Florence, à la date du 14 octobre 1560, une lettre dans laquelle il parle défavorablement du *Neptune* de Benvenuto. Mais il faut tenir compte, — nous aurons occasion de le montrer plus loin à propos de la médaille de Bembo, — de ce qu'il jalousait singulièrement Cellini, dont il avait été quelquefois aussi le rival. A ce moment, la compétition était ardente, la querelle des plus vives entre les concurrents; Leone Leoni s'en montre ahuri, et c'est sous une impression d'agacement qu'il écrit à Michel-Ange les lignes suivantes :

« Très-magnifique et très-respecté seigneur, demain matin, s'il plaît à Dieu, je me débarrasserai de ces guêpes qui me piquent les oreilles par toutes leurs actions et toutes leurs paroles, car je partirai pour Milan, et je les laisserai, eux, à l'exécution de leurs géants. L'Ammanato a obtenu le marbre et l'a transporté chez lui. Benvenuto fulmine, et crache le poison, et lance du feu par les yeux, et brave le duc par la langue. Quatre personnes ont fait ces modèles : l'Ammanato, Benvenuto, un Pérugin et un Flamand, dit Gian Bologna. L'Ammanato, dit-on, a fait le meilleur, mais je ne l'ai pas vu, parce qu'il était enveloppé pour pouvoir apporter le marbre à

(1) Mémoire aux *Soprassindachi,* 1570. — (2) REUMONT, *Tavole cronologiche,* etc.

(3) « Mi facevo aiutare da due buon giovani, i quali io sempre pagai colla mia borsa. » Mémoire aux *Soprassindachi,* de 1570.

l'endroit où il se trouve. Benvenuto m'a montré le sien, ce qui m'a fait le plaindre d'être dans sa vieillesse si mal servi par la terre et par la bourre. Le Pérugin a très-bien réussi pour un jeune homme, mais il n'a pas voix au chapitre. Le Flamand est condamné aux dépens, et il a travaillé sa terre très-proprement. Voilà que j'ai dit à Votre Seigneurie l'affaire du géant (1). »

Nous devons encore rappeler que Benvenuto accuse Leone Leoni d'avoir été complice d'un attentat contre sa vie, au temps où il était prisonnier au fort Saint-Ange. Violent et haineux, Leoni était d'ailleurs capable d'une mauvaise action de ce genre; c'est lui qui, se trouvant offensé par les propos que tenait sur son compte Pellegrino dei Leuti, joaillier allemand au service du Pape, voulut en tirer vengeance et lui fit une balafre au visage. Condamné pour ce fait à avoir la main droite coupée, il vit sa peine commuée en celle des galères. De Rome, à la date du 16 mai 1540, Jacopo Giustiniani écrit à l'Arétin (2) pour l'implorer de la part de son jeune compatriote : « N'épargnez pas, dit-il, votre toute-puissante plume, qui est si redoutée des princes ! » Et en effet, de Gênes, le 23 mars 1541, Leoni, délivré des galères par Andrea Doria, sur la recommandation de l'Arétin, demande à son protecteur de s'intéresser à lui et de l'aider à quitter Gênes, lui rappelant comment il a placé Gian Jacopo de Vérone (3) auprès du Roi de Pologne.

Bien que le témoignage de Leoni à propos du *Neptune* soit suspect de partialité, il y a lieu d'en tenir compte en raison du nom de celui auquel sa lettre était adressée. Pas un sculpteur florentin n'eût osé tenter de tromper Michel-Ange. Tout d'ailleurs porte à croire que Benvenuto fit fausse route lorsqu'il aborda la sculpture colossale, et que les œuvres de moindre dimension étaient beaucoup mieux à la portée de son incontestable talent d'orfévre.

---

(1) M. Ch. HEATH WILSON, auteur d'un ouvrage intitulé : *Life and works of Michelangelo Buonarroti*, a bien voulu nous remettre cette lettre, qui lui avait été communiquée inédite par M. G. Milanesi. M. Heath Wilson lui a consacré un intéressant commentaire artistique dans la Revue *The Academy* (3 avril 1880). Nous croyons devoir donner ici le texte original complet de la lettre de Leoni :

« Al Molto Mag^{co} S^{re} mio Oss^{mo} il Sr Michelagnolo Buonarroti, Roma. — Molto Mag^{co} S. mio Oss^{mo}, Domatina, se piacerà a Dio, mi leverò queste vespi da l'urechie che mi pungono con ogni atto e cenno perchè mi partirò per Milano e lascierò far i giganti a loro : l'Amanato ha hauto e tirato il marmo nela sua stanza. Benvenuto balena e sputa veleno e getta fuoco per gli hocchi e brava il Duca con la lingua. Hano fatto questi modelli quatro persone; l'Amanato, Benvenuto, un Perugino, et un Fiamingo detto Gian Bologna. L'Amanato si dice che ha fatto meglio; ma io non l'ho veduto per esser fasciato per lo tirare del marmo in quel luogo dove è. Benvenuto mi ha mostrato il suo; ond' io gli ho pietà che in sua vecchiezza sia così male ubidito da la terra e da la borra. Il Perugino ha fatto assai per giovane; ma non ha voce in capitolo. Il Fiamingo è condannato in le spese, et ha lavorato la sua terra molto pulitamente. Ecco detto a V. S. la gigantata.

« Io non ho trovato Messer Leonardo a Firenze che è in villa; però gli sarà data la lettera, et quando V. S. gli scriva la mi farà favore a darli uno cenno che e' mi lasci formare in la sua bottega qualche figura per ciochè io ci mandarò uno de miei maestri, acciò formi quel et altro credendo d' hauer licenza da Sua Ecc^{a}. Io non dirò altro a V. S. salvo che la prego che mi tenghi vivo nela sua memoria, pregando N. S. sempre che ci serbi V. S. longamente. Da Firenze il 14 ottobre del 60. A Messer Antonio et a Messer Daniello mi duono di cuore.

« Di V. S. molto Mag^{co} ubidiente serv^{r}, etc.,
« Il Cavall. LEONE. »

(2) Voir *Lettere pittoriche*.

(3) Giovan Jacopo Caraglio, médailleur, graveur et architecte véronais, travailla en effet à la cour de Sigismond, ainsi que l'indiquent les lettres de l'Arétin.

Léda et ses quatre enfants, avec le Cygne.

Il n'avait encore nulle part été fait mention de ce groupe, et si nous pouvons aujourd'hui le comprendre dans le Catalogue que nous avons entrepris de dresser des œuvres du maître, c'est qu'il nous est révélé par la lettre inédite et jusqu'à présent inconnue que nous avons publiée dans la première partie de ces recherches (1). On apprend, en effet, par ce document, qu'au mois de février 1569 l'artiste travaillait avec zèle à un petit groupe de marbre blanc, haut d'une brasse, représentant *Léda et le Cygne,* et que dans cette composition figuraient aussi les quatre enfants de Léda, Castor et Pollux, Hélène et Clytemnestre.

Junon et Andromède.

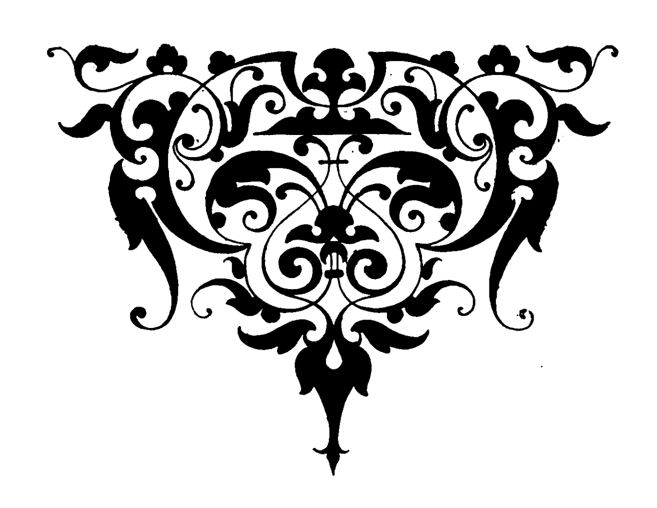
Le 20 décembre 1570, Benvenuto adressait à Cosme, ou à son fils le prince régent, « *Serenissimo gran Principe e Padron mio,* etc. », une lettre dans laquelle il dit que, s'il n'en avait pas été empêché par la maladie, il aurait déjà jeté en bronze sa *Junon,* étant tout près d'arriver à ce point de son travail (2). L'artiste étant mort au mois de février suivant, ne put cependant réaliser son projet à cet égard, et l'on trouve dans l'inventaire dressé après son décès la notice suivante, au n° 299 : « Deux petits modèles d'une *Junon et Andromède,* de cire jaune, non terminés. » S'agissait-il d'un groupe en ronde bosse ou d'un bas-relief? Rien ne l'indique.

Ouvrages de sculpture relevés sur l'inventaire après décès de Benvenuto.

N° 10. Petit cadre d'une demi-brasse de *Notre-Dame,* bas-relief, en plâtre
N° 208. Modèle en bois de la base du *Persée.*
N° 247. Modèle en plâtre du *Persée,* grand.
N° 248. *Cléopâtre.*
N° 290. Ébauche en bas-relief, de cire, dans un cadre de pierre morte, d'*Adam et Ève,* resté dans la boutique.
N° 291. Petit modèle de *Cléopâtre,* en cire.
N° 292. Petit modèle d'un *Silence,* en cire.
N° 293. Autre petit modèle, en cire.
N° 294. Modèle inachevé d'un *Neptune,* en cire.
N° 295. Deux ou trois petits modèles des chaires de S. Maria del Fiore, en carton.
N° 296. Modèle d'un Crucifix, en terre.
N° 297. Modèle de la fontaine de la place, c'est-à-dire, *Neptune,* en cire.
N° 298. Modèle de Crucifix inachevé, en cire blanche.
N° 299. Deux petits modèles d'une *Junon et Andromède,* de cire jaune, non terminés.
N° 300. Petit modèle d'*Andromède,* bas-relief, en cire.
N° 301. Modèle de plâtre d'un Crucifix, inachevé, grand.

(1) Voir page 73. —(2) *Archivio dei Buonomini di San Martino.*

N° 302. Statue de marbre de l'Illma signora Leonora, duchesse de Florence (grand comme nature).
N° 303. Statue de marbre d'un *Narcisse.*
N° 304. Statue d'*Apollon* avec une statue *(Hyacinthe)* à ses pieds.
N° 305. Tête en marbre du grand-duc, inachevée.
N° 307. Tête de marbre, ébauchée.
N° 316. Modèle du cheval de Padoue, en terre.
N° 324. Tête de *Méduse,* en bronze.
N° 325. Petit modèle de *Notre-Dame,* en cire.
N° 326. *Narcisse,* en cire.
N° 327. *Hyacinthe,* en terre cuite.
N° 328. Modèle d'*Hercule qui étouffe Antée,* et un autre *Hercule* plus grand, en cire.
N° 329. Modèle d'une fontaine, en cire.
N° 330. Modèle en cire d'un sépulcre du Pape, et plusieurs figures.
N° 331. *Minerve,* en terre cuite.
N° 332. Figure d'une femme, en cire.
N° 333. Modèle d'une *Charité.*
N° 334. Deux petites boîtes des portraits du sérénissime prince, ébauchés.
N° 335. Statue d'une *Charité* en marbre, ébauchée.
N° 336. Modèle en cire.
N° 337. Deux Christs en croix, inachevés; l'un en terre, l'autre en cire.
N° 338. Tête en cire du grand-duc.
N° 339. Bas-relief rond *(tondo)* d'une *Lune,* en terre.



CHAPITRE SIXIÈME

L'ARCHITECTURE.

Plusieurs des artistes contemporains de Cellini, orfèvres, peintres, sculpteurs et sculpteurs sur bois (*legnaiuoli*), devinrent aussi architectes et ingénieurs. Nous en avons rencontré quelques-uns dans le cours de cette étude : Nanni Unghero, le San Marino, Niccolò de' Pericoli, dit le Tribolo, le Sansovino, Giovan Battista del Tasso.

Quant à Benvenuto, il paraît n'avoir été occupé que rarement à des travaux d'architecture. Sans doute on pourrait donner comme tels quelques-uns des ouvrages que nous avons relevés au chapitre de la Sculpture, par exemple : le modèle d'une fontaine colossale destinée au parc de Fontainebleau ; le modèle d'un monument funèbre exécuté sur la commande du cardinal de Ravenne; le modèle de la sépulture d'un Pape, mentionné dans l'inventaire après décès. Mais ces projets ne furent pas mis à exécution, au moins par Cellini.

En France, si l'on en croit le récit de la *Vita,* il aurait été consulté par François Ier lorsque ce prince dut se préoccuper de mettre la capitale à l'abri d'un coup de main des Impériaux, qui s'étaient avancés jusqu'à Épernay et Château-Thierry. Le Dauphin, pour couvrir Paris, avait amené ses troupes à Meaux ; et le Roi fit en effet fortifier davantage les murailles du côté des faubourgs de Montmartre, du Temple, de Saint-Antoine, de Saint-Jacques et de Saint-Michel. Mais l'amiral d'Annebaut écarta Cellini, et, d'accord avec madame d'Étampes, il fit appeler le grand ingénieur Girolamo Bellarmati, autrefois professeur de mathématiques et d'architecture militaire à Sienne, et à qui l'on doit les travaux de défense exécutés dans ce temps pour la ville et le port du Havre.

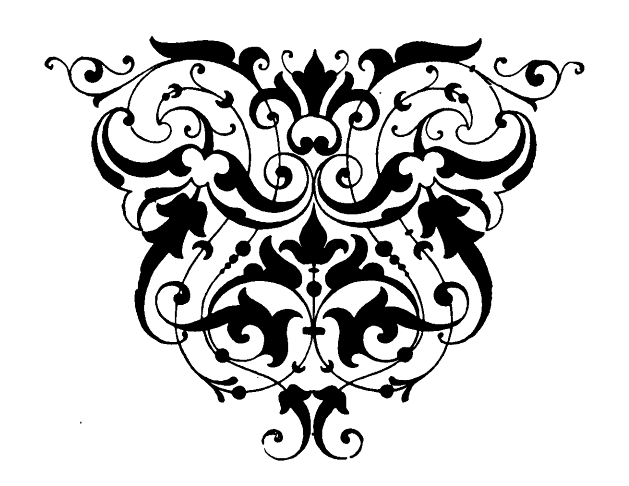
Plus tard, lorsque Cosme, pour complaire à l'Empereur, dut attaquer Sienne qui avait chassé les Impériaux, et envoyer des troupes, sous le commandement du marquis de Marignan, pour assiéger la ville ennemie, il vit à son tour son territoire plusieurs fois dévasté par l'armée de Henri II, placée sous les ordres de Piero Strozzi. La guerre, qui dura plusieurs mois (1554-1555), fut indécise et meurtrière, et il y eut lieu de mettre Florence en meilleur état de défense.

« Le duc, dit Benvenuto, répartit les travaux des portes entre ses sculpteurs et ses architectes; et c'est ainsi qu'on me confia la porte al Prato et la petite porte d'Arno, qui est sur le Prato, par où l'on va *alle Mulina.* Le chevalier Bandinelli eut la porte à San Friano; Pasqualino d'Ancône, la porte à San Pier Gattolini; Giuliano di Baccio d'Agnolo, sculpteur en bois, la porte à San Giorgio; Particino, sculpteur en bois, la porte à San Niccolò. Au sculpteur Francesco da San Gallo, dit le Margolla, fut donnée la porte alla Croce; à Giovanbattista, appelé le Tasso, la porte

à Pinti. Et de même d'autres portes et bastions à divers ingénieurs dont je ne me souviens pas; mais cela n'importe pas à ce que j'ai à dire. »

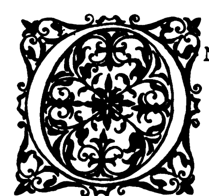
Naturellement, Cellini devait soulever quelques difficultés, selon sa coutume, d'autant plus que les plans lui furent fournis comme aux autres, et qu'il lui était toujours insupportable de travailler sur les dessins d'autrui. A ses observations Cosme répondit avec colère : « Que tu fasses bien les figures, je te l'accorderai; mais pour les choses de cette profession, j'entends que tu me le cèdes. Ainsi, observe le dessin que je t'ai donné. » Cependant, le sculpteur finit par persuader le prince d'accepter des plans de sa composition, qu'il exécuta non sans d'autres tracas, car il se prit de querelle avec un des capitaines de garde et dut mettre l'épée à la main.

Benvenuto a écrit un *Discours sur l'Architecture,* imprimé pour la première fois par l'abbé Jacopo Morelli, dans un ouvrage intitulé : *I Codici manoscritti volgari della Libreria Naniana* (Venise, 1776). L'artiste y manifeste l'intention de consacrer à ce beau sujet un livre spécial, pour mettre en lumière les excellents préceptes d'un *Traité de la Perspective* composé par Léonard de Vinci, et dont il possédait un manuscrit. Ce projet ne fut sans doute pas mis à exécution, et personne ne connaît le traité du Vinci sur la perspective.



CHAPITRE SEPTIÈME

LES ARMES, LES OUVRAGES DE FER ET D'ACIER.



ON ne trouve dans les écrits de Benvenuto qu'un très-petit nombre d'indications relatives aux armes et aux ouvrages de fer et d'acier. Les documents ne révèlent aussi que bien peu de pièces de cette nature. Nous groupons ci-après ce que nous avons pu relever à ce sujet.

Poignards incrustés d'or.

Mentionnés à la *Vita*.

L'artiste a lui-même décrit le caractère de ces ouvrages, auxquels il s'adonna d'abord à Rome, dans les premières années du pontificat de Clément VII :

« En ce temps-là, dit-il, il me tomba dans les mains de petits poignards turcs, dont la lame, le manche et même la gaîne étaient en fer. Sur ces poignards étaient intaillés, à l'aide d'une pointe de fer (*intagliati per virtù di ferri*), et très-finement incrustés d'or (*commessi d'oro*), des feuillages à la turque. La vue de ces objets m'incita vivement à m'essayer dans un art aussi différent du mien, quelle qu'en fût la difficulté; et quand j'eus reconnu que j'y réussissais, j'exécutai plusieurs ouvrages de ce genre, beaucoup plus beaux et plus durables que ceux des Turcs, et cela pour plusieurs raisons : d'abord j'intaillais l'acier très-profondément et en fouillant sous les bords (1), ce que ne pratiquaient pas les Turcs. Ensuite, les feuillages turcs ne sont que des feuilles de colocasie avec quelques petites fleurs d'héliotrope, de sorte que, bien qu'ils ne manquent pas de grâce, ils ne peuvent plaire autant que les nôtres. A vrai dire, en Italie, il règne une grande diversité dans la manière de faire les feuillages; les Lombards, par exemple, en composent de très-beaux en reproduisant le lierre et la couleuvrée, avec leurs heureux enroulements si agréables à l'œil. Les Toscans et les Romains sont encore mieux inspirés dans leurs choix lorsqu'ils imitent la feuille d'acanthe, dite branche-ursine, dont les festons et les fleurs forment des dessins si variés, au milieu desquels ils placent de petits oiseaux et d'autres animaux. Et c'est là que l'artiste fait connaître son bon goût. Il peut, d'ailleurs, s'inspirer en partie de ce que lui présente la nature elle-même dans certaines fleurs sauvages, comme celles qui s'appellent gueules de lion; et il ajoute ses propres inventions, ainsi que l'ont fait tant de vaillants maîtres. »

Cellini fait remarquer que ces ornements sont appelés *grotesques,* parce qu'ils sont imités de ceux qui ont été découverts dans des cavernes de Rome, lesquelles ne sont autre chose que des chambres antiques, des étuves ou d'autres salles enfouies sous terre par suite de l'élévation progressive du sol. Il combat cette appellation, qu'il trouve mau-

(1) Il dit « *a sottosquadro* », c'est-à-dire, à queue d'aronde.

vaise, et voudrait lui substituer celle de *monstres,* parce que c'est ainsi que les anciens appelaient les productions de leur fantaisie, dans lesquelles ils empruntaient, en les réunissant, les formes de la chèvre, de la vache, de la cavale, et que les combinaisons de feuillages incrustés dans l'acier par les artistes modernes procédaient de la même idée. Malgré ces raisons, le mot *grotesque,* on le sait, a prévalu et est encore usité aujourd'hui.

Escopette.

Mentionnée à la *Vita.*

Benvenuto raconte qu'à une des époques où Rome fut ravagée par la peste, en 1524 (1), il allait souvent, pour se distraire, étudier les antiques dans la campagne et chasser avec une escopette qu'il avait fabriquée lui-même. Bien qu'il ne parle de l'excellence de cette arme qu'au point de vue du tir, il est probable qu'il dut l'enrichir de quelques ornements de sa composition travaillés à la damasquine.

Anneaux d'acier.

Mentionnés à la *Vita.*

Ces anneaux, d'acier très-pur, étaient ciselés et incrustés d'or. Des anneaux de fer gravés, dans chacun desquels était enchâssée une petite coquille, ayant été découverts dans des urnes cinéraires antiques, avaient alors donné le goût de ces objets. Benvenuto en exécuta un certain nombre à Rome, vers 1524. Quelques-uns lui furent, dit-il, payés plus de quarante écus pour la façon.

M. Joseph Arneth a relevé à Vienne un anneau dont le travail lui paraît pouvoir être attribué au Florentin (2).

Miroir d'acier.

Cet objet est relevé dans l'inventaire de la boutique que l'artiste occupait à Rome au moment où il fut incarcéré au fort Saint-Ange : « *Uno specchio d'aciaro.* »

Un Poignard.

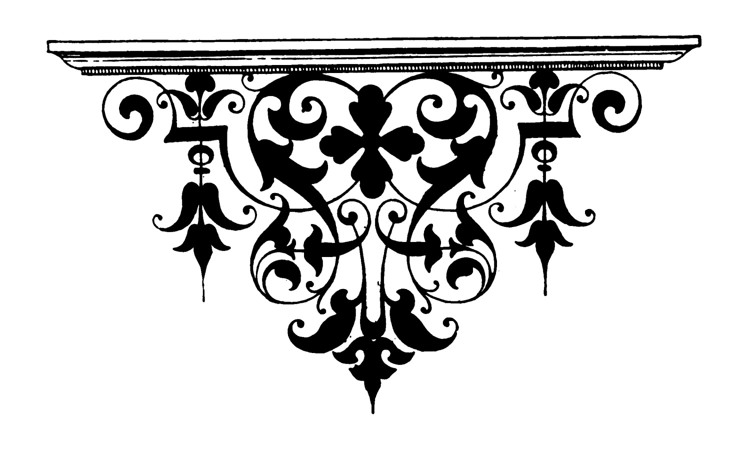
Ce poignard, mentionné aussi dans l'inventaire de la boutique dressé à Rome en 1538 par le notaire fiscal, était surtout un objet d'orfévrerie. Sa poignée était de lapis monté en or : « *Uno pognale con manicha di lapis et d'oro.* »

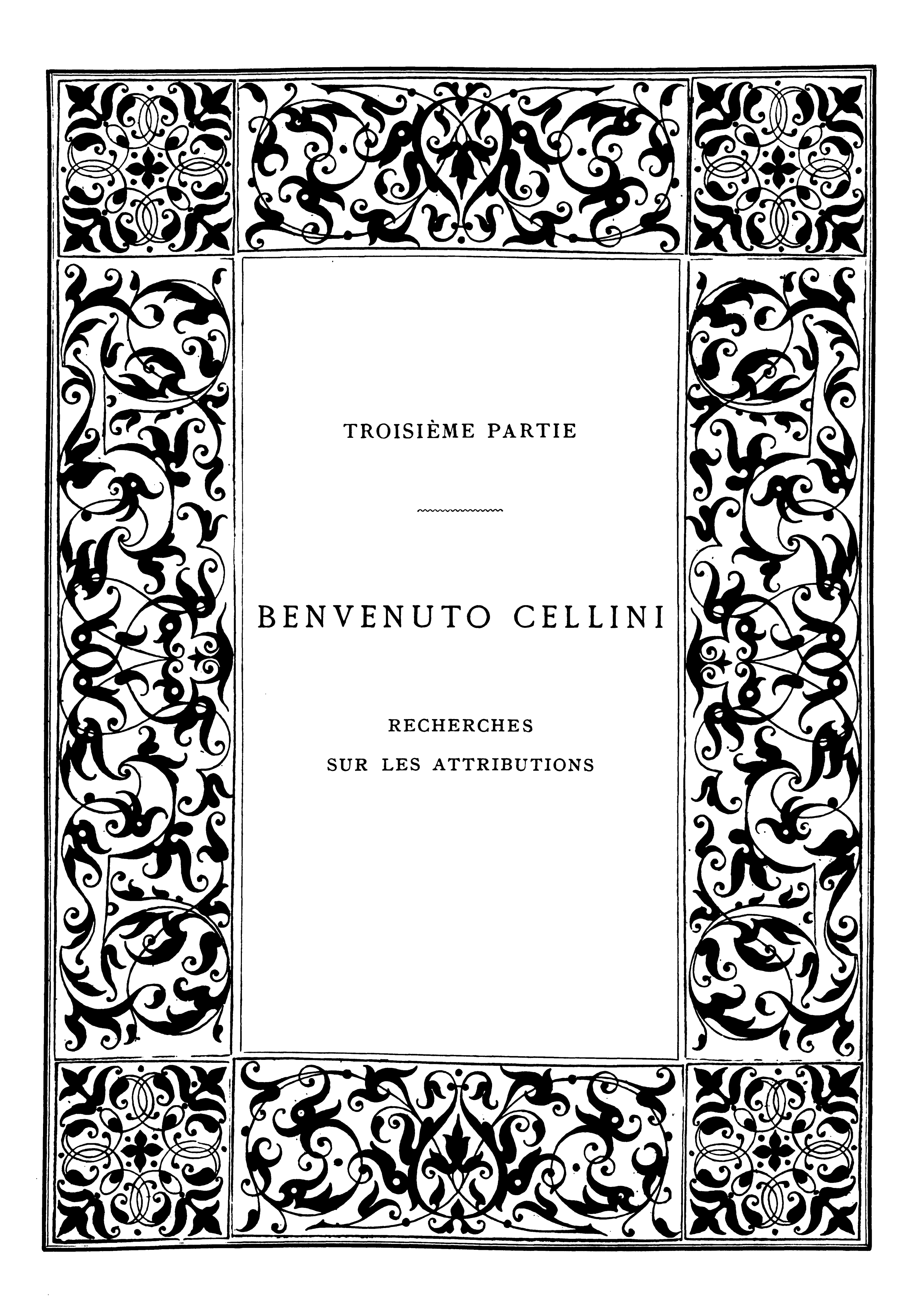
Une Dague et une Masse de chevau-léger.

Nous n'avons d'autre indication sur ces deux armes que la mention qui en fut faite,

(1) Voir sur la peste de Rome, la note de Francesco TASSI, t. Ier, p. 109.
(2) Voir au Catalogue des Pièces attribuées.

au temps du séjour de Benvenuto en France, sur le registre des dépenses du cardinal de Ferrare, dont nous avons parlé plusieurs fois. Il y est noté que le 10 octobre 1540, Sa Seigneurie, étant en barque, remit une petite somme à l'artiste en échange du présent qu'il avait reçu de lui : « *A M*^{o} *Benvenuto aurifice per mano propria di Sua S*^{ria} *R*^{ma}*, essendo in barca, per una daga et una mazza da caval leziero lui donete a quella.* » Nous sommes assez porté à considérer ces deux pièces comme des ouvrages de l'orfévre, tout en reconnaissant que le document ne précise rien à cet égard.

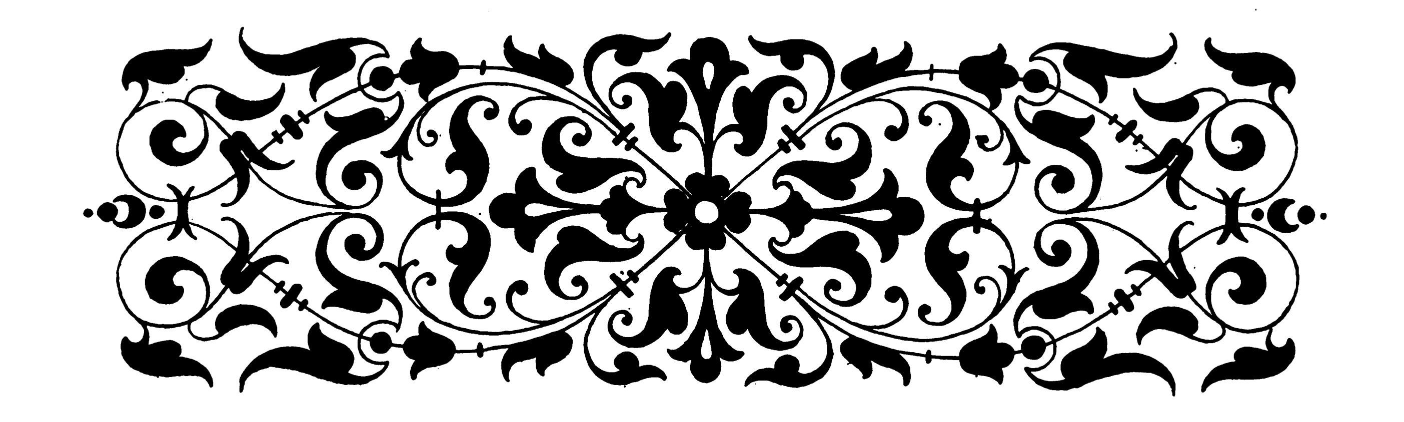




TROISIÈME PARTIE

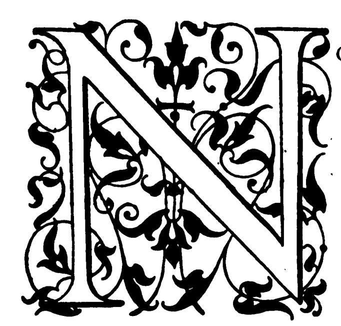
BENVENUTO CELLINI

RECHERCHES SUR LES ATTRIBUTIONS



CHAPITRE PREMIER

LES BIJOUX ET JOYAUX.



ous avons donné plus haut la liste relativement restreinte de ceux des bijoux de Cellini sur lesquels l'artiste a lui-même fourni quelques renseignements, et nous y avons ajouté les pièces qui nous ont été révélées par divers documents. Nous avons vu que le plus important de tous ses ouvrages en ce genre, le fermoir de pluvial du Pape Clément VII, avait été détruit au commencement de ce siècle.

Qu'est devenu l'anneau de Paul III, dans lequel était monté le diamant de douze mille écus, présent de Charles-Quint? Où se trouve aujourd'hui la bague élégante offerte à Philippe II par la duchesse Éléonore? En admettant que les pierreries subsistent, on peut bien être persuadé que les montures ont été changées. De même pour le beau lys de donna Porzia Chigi, et aussi pour les parures de Francesca Sforza. Quant au pendant de la duchesse de Toscane, d'après ce que l'orfévre en a dit lui-même, cet objet ne paraît pas avoir attendu longtemps sa transformation.

La mode change, le goût se modifie. Une femme hérite de parures de prix; elle n'a rien de plus pressé que de démonter les pierreries et les diamants pour les faire disposer selon les idées du jour ou d'après son caprice personnel. Quant à la vieille monture, l'or passe au creuset, et avec les émaux disparaissent aussi les élégantes compositions où s'était complu l'imagination de l'artiste. Les accidents, la cupidité des voleurs ne sont que de faibles causes de destruction en comparaison de celle-là.

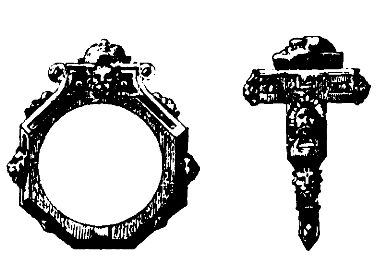
Il est donc raisonnable de croire que les bijoux de Cellini ont, pour la plupart au moins, subi le sort commun. Cependant, d'heureuses circonstances ayant fait parvenir jusqu'à nous un certain nombre de joyaux du seizième siècle, conservés dans les collections publiques ou privées, nous n'avions pas le droit d'affirmer *à priori* que, parmi ces œuvres dues à des contemporains de Benvenuto, il fût impossible en soi d'en

rencontrer quelqu'une de la main du maître. Nous avons donc relevé les attributions qui ont eu le plus de notoriété. On verra bien vite que celles qui peuvent être raisonnablement acceptées forment le plus petit nombre ; néanmoins, nous ne saurions avoir la prétention de formuler à ce sujet aucun avis absolu, car pour les bijoux, ceux du seizième siècle surtout, les connaisseurs les plus expérimentés sont les premiers à reconnaître qu'il est souvent très-difficile, pour ne pas dire impossible, de discerner avec certitude l'origine des pièces. Nous nous bornerons par conséquent à indiquer les probabilités, ou nous signalerons les rapprochements qui peuvent être faits avec des ouvrages similaires dont les auteurs sont connus.

Bague en acier et or.

Cabinet de Vienne.

Cette pièce a déjà été relevée par M. Joseph Arneth, qui en a donné une chromolithographie. Le chaton se compose d'une tête gravée sur agate ; il est serti d'or, avec deux mufles de lion sur le côté. L'anneau est en acier doublé d'or à l'intérieur. Extérieurement, il est enrichi de deux masques barbus, de deux mufles de lion et de deux fleurs, avec quelques autres ornements gravés.



Bague du Cabinet de Vienne.

L'attribution de M. Arneth nous paraît soutenable, le travail de cet anneau, avec ses incrustations d'or dans l'acier, répondant assez exactement aux indications que Benvenuto a données sur ses travaux en ce genre (1). Selon sa fantaisie, l'artiste pouvait araser l'or incrusté ou lui donner du relief, comme on le voit dans la pièce reproduite ci-contre.

Léda et le Cygne. — (Pl. XXI, fig. 3.)

Cabinet de Vienne.

Camée sur champ d'or, enrichi d'émaux, de diamants et de rubis. Nous avons décrit cette enseigne à propos d'une médaille dont Benvenuto a fait mention et avec laquelle on a cru pouvoir l'identifier, non sans des présomptions qui paraissent sérieuses (2).

Monture d'un camée antique. — (Pl. XXI, fig. 1.)

Cabinet de France.

« *Di queste opere io ne feci assai* »,— « De ces ouvrages, j'en ai exécuté beaucoup », dit Cellini en parlant des médailles de béret, ou plus exactement de bonnet. On peut donc, en dehors de celles dont il a lui-même donné la description, étudier les pièces analogues qui lui ont été attribuées. Le camée du Cabinet de France dont nous avons à parler ici est une antique, les bustes de Jules César et d'Auguste, de Tibère et de

(1) Voir plus haut, page 139, et ci-après, au chapitre des Pièces en acier. — (2) Voir page 140.

CAMÉES ET BIJOUX

1. Camée du Cabinet de France. — 2. Bijou de la Collection de Mgr le duc d'Aumale. — 3. Camée du Cabinet de Vienne. — 4. Camée du Cabinet de Florence. — 5. Médaillon de l'Ancienne Collection Debruge-Dumesnil.

E. PLON & Cie Edit. Imp. A. Salmon.

Germanicus, se faisant vis-à-vis deux à deux, y sont gravés en demi-relief. Les noms de chacun des personnages ont été ajoutés, en abrégé, au-dessus de chacun des bustes, à une époque postérieure. Le champ est en sardonyx ; sa forme est ovale, et il mesure trente-cinq millimètres de haut sur cinquante-quatre millimètres de large.

M. Chabouillet a fait remarquer avec raison (1) que le cadre vaut ici mieux que le tableau. Les bustes antiques sont d'un dessin défectueux, d'une facture sèche et dépourvue de grâce ; tandis que dans son élégante monture en or émaillé, travail de la Renaissance italienne, on peut reconnaître avec assez de vraisemblance la main de Benvenuto.

L'encadrement, composé de trophées et de lions en bas-relief, est couronné par une composition allégorique : *la Renommée entre deux captifs enchaînés.* Ces figures, qui par leur attitude rappellent bien l'école de Michel-Ange, sont détachées en ronde bosse, et paraissent avoir été exécutées par les procédés que décrit Cellini en parlant, au *Traité de l'Orfévrerie,* de ses médailles d'*Atlas* et d'*Hercule.*

Monture d'un camée antique. — (Pl. XXI, fig. 4.)

Cabinet des Gemmes, à Florence.

Le camée, en onyx monté sur cristal, représente Bacchus au moment où il découvre Ariane abandonnée par Thésée. Silène soutient le dieu du vin ; Ariane est endormie sur un rocher ; près d'elle, l'Amour soulève le couvercle d'une ciste. Ce travail antique est assez médiocre.

M. Labarte a signalé comme ouvrage de Benvenuto la monture de cette pièce, qui provient de la *Casa Medici.* On y remarque un encadrement d'or émaillé, qui indique la main d'un orfévre du seizième siècle. Au-dessous pend une perle en forme de poire. Rien dans le dessin de cette monture ne nous paraît désigner Cellini ; c'est même un travail trop peu caractérisé pour qu'on puisse s'aventurer dans aucune hypothèse. Ducerceau a gravé quelques modèles de cartouches d'un dessin analogue (2).

Le Char d'Apollon. — (Pl. XXI, fig. 2.)

Collection de Mgr le duc d'Aumale, au château de Chantilly.

Sur un champ d'émail bleu très-clair, de forme ronde, et bordé de perles, est fixé un superbe groupe en ronde bosse représentant Apollon conduisant son quadrige au-dessus d'un nuage d'or émaillé d'un ton rougeâtre. L'Apollon et les quatre chevaux sont émaillés en blanc, mais l'or a été réservé pour la chevelure du dieu et pour la crinière des coursiers. Le char et les roues sont en émail bleu bordé d'or (3).

La composition est tellement heureuse, la figure d'Apollon est si élégante, les quatre chevaux ont à la fois tant de grâce et tant de fougue dans l'allure, que l'on doit classer

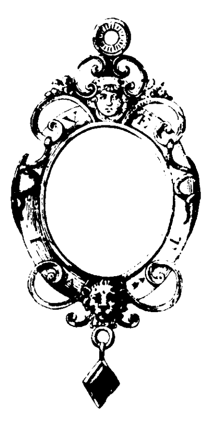
(1) *Catalogue des camées et pierres gravées de la Bibliothèque impériale.*

(2) Voir à la Bibliothèque nationale (Estampes) le volume marqué E d 2 f.

(3) L'*Inventaire des vaisselles et joyaux du Cabinet du Roy,* dressé à Fontainebleau en 1560, sous Charles IX, relève la pièce suivante : « N° 474. Une grisolitte (chrysolithe) d'or, où il y a ung Phaeton, estimée X. »

ce bijou parmi les plus charmantes pièces que l'on puisse rencontrer de la première moitié du seizième siècle italien. Aucun document n'établit qu'il soit l'œuvre de Cellini, mais il ferait honneur au maître. Le groupe, entièrement en ronde bosse, est fixé au champ d'après les procédés décrits par l'orfévre; l'émail est appliqué sur les petites figures avec cette adresse minutieuse que tout le monde a reconnue au Florentin. Et cette préciosité du travail n'exclut ni la facilité, ni la vigueur, ni la souplesse. On doit regarder à la loupe la tête de l'*Apollon*, qui est d'une divine beauté et appartient à ce même art auquel on doit la tête du *Ganymède* restauré, et celle de la *Léda* du camée de Vienne.

Cartouche ou petit cadre de portrait.


Cartouche de l'ancienne Collection Debruge-Dumesnil.

Ce petit cartouche, de forme ovale, qui mesure cinquante millimètres de haut sur trente de large, semble avoir été destiné à encadrer un camée ou un portrait; l'inscription : « EXTINCTA VIVET » indique même que ce devait être un portrait de femme. La pièce est en or : au sommet, un masque émaillé au naturel; de chaque côté, deux serpents montant sur le cadre et mordant les rinceaux découpés à jour de la partie supérieure; en bas, un mufle de lion, et au-dessous, une émeraude en pendeloque.

M. Labarte (1) a reproduit cet objet, qui avait fait partie de la Collection Debruge-Dumesnil, où il était attribué à Benvenuto Cellini. A la vente de cette collection, il a été acquis au prix de 610 francs par M. Fabre. La pièce paraît être italienne et du milieu du seizième siècle.

Médaillon ou Enseigne représentant Adam et Ève. — (Pl. XXI, fig. 5.)

Cette pièce fit autrefois partie, comme la précédente, de la Collection Debruge-Dumesnil, et M. Labarte, qui l'a reproduite en chromolithographie, en a donné la description suivante :

« Enseigne de forme ovale. Adam et Ève nus et debout. Ces figures, en or et émaillées en couleur, sont appliquées sur un champ de prime d'émeraude, duquel elles se détachent presque entièrement. La pierre est encadrée dans une bordure d'or émaillé, ornée d'une émeraude en pendeloque. Ce bijou est attribué à Benvenuto Cellini. — H. 0^{m},040. — L. 0^{m},030. »

Ce médaillon a été acquis, à la vente de la Collection, par M. Fabre, qui l'a payé 1,000 francs. Le caractère de la pièce indique un ouvrage italien; la nature du travail ne contredit pas l'attribution; mais, d'autre part, rien ne l'établit.

Fermoir de pluvial. — (Pl. XXII, fig. 4 et 5.)

Église de Santa Barbara, à Mantoue.

Ce fermoir, de forme presque ronde, en or ciselé, est enrichi de pierreries. Il mesure

(1) *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance,* t. II, 1873.

1

2

3

4

Le Rat

5

BIJOUX

1. Pendant (Ancienne Collection Debruge-Dumesnil). — 2. Grenade de Notre-Dame del Pilar (Collection de M. le Baron Gustave de Rothschild). — 3. Pendant (Grüne Gewölbe). — 4 et 5. Fermoir de pluvial (Santa Barbara).

E. PLON & Cie Edit. Imp. A. Salmon.

huit centimètres de diamètre. Sur la partie antérieure, il porte le nom de *Jésus* en brillants, entouré d'ornements d'or ciselé et de pierres précieuses, au milieu desquelles on remarque deux figures ciselées en bas-relief, un guerrier et une femme, tous deux assis et formant en quelque sorte support à la couronne; ils tiennent des fleurs et des fruits, et personnifient sans doute les vertus et la paix. Au-dessous, deux figures d'hommes à l'air farouche caractérisent probablement les vices. Tout au bas se trouve un masque au milieu de rinceaux dans lesquels s'élancent deux petits chevaux. De l'autre côté du bijou est représentée l'*Adoration du veau d'or*. Une multitude de petites figures ciselées, et portant quelques traces d'émaux, font partie de cette composition, au-dessous de laquelle on lit : « EXODI · XXXII · 1562 ». La pièce est donc en tout cas contemporaine de Benvenuto, dont on a cru reconnaître le travail dans l'exécution minutieuse et raffinée des détails.

Cet intéressant spécimen de l'art italien au seizième siècle appartient au chapitre de l'église de Santa Barbara.

Grenade de Notre-Dame del Pilar. — (Pl. XXII, fig. 2.)

Collection de M. le baron Gustave de Rothschild, à Paris.

L'église métropolitaine de Notre-Dame del Pilar, à Saragosse, possédait naguère ce beau bijou. On sait la vénération de l'Espagne, et l'on peut dire du monde catholique, pour cet antique sanctuaire, qui remonte au quatrième siècle de notre ère. Reconstruit dans de vastes proportions à la fin du dix-septième, enrichi encore au siècle suivant par la libéralité des princes, il ne cessait de voir son trésor s'accroître par de nombreux *ex-voto*. Cependant, les travaux de construction n'étant pas encore terminés de nos jours, le chapitre métropolitain, avec l'assentiment de l'archevêque, décida, pour aider la société qui avait pris à sa charge l'achèvement du monument, d'aliéner une précieuse collection qui se trouvait dans la sainte chapelle, et en avril 1870 fut imprimé à Madrid le « *Catalogue des bijoux de la Très-Sainte Vierge del Pilar de Saragosse, lesquels, avec l'autorisation compétente, seront mis en adjudication publique pour la continuation des travaux de ce temple métropolitain.* »

La liste des objets témoigne de la piété de toutes les générations, de toutes les catégories sociales. Des rois, des ministres, des officiers généraux, avaient offert à la Madone les plaques de leurs ordres ou leurs bagues les plus riches; les reines et les infantes, des colliers ou des diadèmes de perles, d'émeraudes et de diamants. Un taureau en argent ciselé était le témoignage de la foi naïve du torero Cuchares; un autre, en cuivre doré, avait été présenté par le torero Pepe Hillo. Des malades guéris et reconnaissants avaient, par un touchant empressement, donné à la bonne Vierge, qui un œil en argent, qui un doigt, celui-là un pied, cet autre une jambe tout entière.

La grenade était sans contredit un des plus beaux présents des âges passés. Le Catalogue de la vente en offre une description que nous croyons intéressant de transcrire. Ce Catalogue a été publié en espagnol et en français. Voici la reproduction textuelle de la notice d'après son édition française :

« N° 433. Joyau en or, représentant une grenade suspendue à une branche par trois chaînettes.

Ce bijou est admirablement et finement travaillé; les couleurs vives de son émail font ressortir les dessins précieux, tous ciselés et gravés. Les grains du fruit, qui se voient par une ouverture naturelle, sont de rubis orientaux taillés exprès. En ôtant une petite vis cachée dans la couronne de la grenade, celle-ci s'ouvre en deux parties, découvrant dans chacune d'elles une excavation avec portail de style Renaissance, avec quelques figures représentant le mystère de la Visitation de la Sainte Vierge à sainte Isabelle d'un côté, et de l'autre, l'Annonciation, parfaitement émaillés.

« Par la délicate exécution de ce joyau classique en son genre, par l'époque et le style où il fut travaillé, par ce qui a été écrit des travaux célèbres de l'immortel Benvenuto Cellini, cette grenade doit être attribuée à cet éminent artiste; ainsi le croient les hommes compétents qui l'ont examinée; et si l'auteur qui publia, en 1850, les œuvres de Cellini, y relatant la description et le dessin de ce joyau, l'avait vu avant de faire paraître son ouvrage, il n'aurait toutefois pas dit qu'il le croyait perdu, sinon qu'il existait dans le sanctuaire de Notre-Dame del Pilar de Saragosse. »

Nous ne savons pas à quelle publication fait ici allusion le rédacteur du Catalogue. Nous pouvons seulement dire que sa description de la pièce est exacte, et que nous n'avons rien à y ajouter.

Quant à l'attribution à Cellini, on ne doit pas lui reprocher d'en être l'auteur, puisqu'elle remonte au dix-septième siècle. M. le baron Ch. Davillier, qui fut le second acquéreur de ce bijou quelques années après la vente dont nous venons de parler, reçut en même temps un document constatant l'authenticité de cette attribution, document certifié par le chapitre métropolitain, et que nous transcrivons :

« En un legajo de borradores y notas de diferentes secretarios predecesores del infrascrito, existe una nota antigua que expresa claramente la procedencia del referido joyel, y copiada literalmente, dice así :

« *Granata quæ gemmario hujus sancti templi Beatæ Mariæ Virginis de Columna* (1) *est, et singularis hujus generis, constructa fuit ab artifice Florentino Benvenutus* (sic) *Cellini, in honorem amicissimi hujus artificis D. D. Franciscus* (sic) *Cabrera et Bobadilla episcopus* (sic) *Salmaticensis* (2) *cui eam consecravit et donavit.* »

« No puede venirse en conocimiento por ahora del sugeto que la donó á este santo Templo, si lo fué el mismo Ilmo. Sr. obispo D. Francisco Cabrera, ó sus herederos. »

Nous traduisons le document :

« Dans une liasse de brouillons et de notes de différents secrétaires (du chapitre) prédécesseurs du soussigné, existe une note ancienne, qui indique clairement la provenance dudit bijou, et qui, copiée littéralement, s'exprime ainsi :

« *La grenade qui se trouve au trésor de ce saint temple de la Bienheureuse Vierge Marie del Pilar, et qui est un objet unique dans son genre, a été exécutée par l'artiste florentin Benvenuto Cellini en l'honneur de D. Francisco Cabrera y Bobadilla, évêque de Salamanque, dont la personne lui était très-chère, et à qui il la destina et la donna.*

« On ne peut savoir aujourd'hui par quel personnage elle fut donnée à ce saint temple; si ce fut par l'illustrissime seigneur évêque don Francisco Cabrera, ou par ses héritiers. »

L'écriture du document latin paraît appartenir au milieu du dix-septième siècle. On remarquera que dans cette note l'auteur inconnu fait allusion à la grande amitié de Cellini pour l'évêque de Salamanque; il ignorait donc les violents démêlés du prélat

(1) Du pilier, c'est-à-dire *del Pilar*. — (2) Il faudrait « Salmanticensis ».

et de l'artiste, démêlés que la publication des Mémoires n'a révélés, en effet, que beaucoup plus tard.

Quant au bijou, M. le baron Davillier, qui l'a quelque temps possédé avant qu'il passât dans la Collection de M. le baron Gustave de Rothtschild, ne pense pas, malgré le document certifié et délivré par le chapitre métropolitain, qu'il puisse être attribué à Benvenuto. Il le croit même quelque peu postérieur. Ce pourrait être un travail espagnol. Nous ajouterons que l'*Inventaire des vaisselles et joyaux du Cabinet du Roy,* dressé à Fontainebleau en 1560, contient les notices d'une trentaine de pièces analogues, pommes à parfums, noix, poires, la plupart rehaussées d'émaux et enrichies de pierreries. Quelques-unes s'ouvrent et renferment divers sujets religieux. Deux d'entre elles portent la mention : « *Façon d'Espaigne* (1). »

Le Jugement de Pâris. — (Pl. XXII, fig. 3.)

Grüne Gewölbe, à Dresde.

Ce joyau, en or émaillé, est enrichi d'un certain nombre de pierreries montées en fleurettes. Quelques-unes manquent, et il semble qu'elles aient été arrachées avec violence, car la monture a souffert dans le haut à droite. Heureusement, la partie principale et la plus intéressante de l'œuvre est demeurée intacte; c'est le groupe des petites figurines en ronde bosse, émaillées au naturel. Au milieu de celles-ci, on voit Pâris assis, vêtu d'un justaucorps et tendant la pomme à la déesse victorieuse. Mercure est auprès de Vénus, et l'Amour se repose aux pieds de sa mère. Junon et Minerve se tiennent à gauche du fils de Priam. Les trois déesses sont nues.

Le Catalogue du *Grüne Gewölbe* (n° 281) signale la beauté de cette pièce, qu'il donne à Benvenuto (2). Nous ne croyons pourtant pas que l'attribution puisse être maintenue. La construction générale du bijou et le caractère des petites figures n'indiqueraient-ils pas plutôt un maître de Nuremberg, d'Augsbourg ou de Munich?

Pendant de l'ancienne Collection Debruge-Dumesnil. — (Pl. XXII, fig. 1.)

M. Labarte a donné une chromolithographie de cette pièce dans son *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance.* Il la décrit ainsi dans l'explication des planches (3) :

« Pendant en or ciselé et émaillé, enrichi de pierres fines. Deux figurines de ronde bosse sont

(1) N° 535. « Pommes d'or, plaines de senteurs, ouvraige de juif. » — N° 545. « Une autre pomme d'or faicte en vase, façon d'Espaigne, pendant à une petite chesne. » — N° 547. « Une autre poire de senteurs, façon d'Espaigne. » — N° 552. « Une petite pomme qui s'ouvre; d'un costé une Nostre Dame d'agathe, et de l'autre ung Dieu. » — N° 553. « Une autre pomme d'agathe qui s'ouvre, dans laquelle il y a ung Trespassement et une Assomption Nostre Dame (envoyée le 2 mars 1560 à la Royne d'Espagne). » — N° 561. « Une noix d'agathe garnie d'or, où est ung *Ecce homo* et ung Crucifiement. » — N° 563. « Une grosse pomme de cacydoine qui s'ouvre, où il y a en l'ung des costés ung Crucifiement et de l'autre une Résurrection. »

(2) Voir *Description raisonnée du Trésor Royal Saxon,* par le Dr J. G. T. Graesse. Dresde, 1879.

(3) Voir aussi le *Catalogue des objets d'art qui composent la Collection Debruge-Dumesnil,* p. 115. Paris, 1849. In-8°.

placées sous une arcade; une jeune femme vêtue d'une tunique talaire (l'Astronomie?) tient un compas à la main et paraît faire une démonstration scientifique à un vieillard debout auprès d'elle; ce vieillard porte la cataphracte antique et est enveloppé d'un manteau. Il existait sans doute entre ces deux figures un piédestal sur lequel était posée une sphère. Ces figures sont en or ciselé; les carnations et une partie des vêtements sont émaillées; l'arcade sous laquelle elles sont placées est accompagnée de deux colonnes de diamants-table; les dés des piédestaux des colonnes sont formés de gros rubis. De chaque côté, en dehors des colonnes, sont des socles qui supportent des vases en rubis; un fronton, dont le centre est orné d'un gros diamant, surmonte l'arcade; le monument est terminé par un culot avec trois rubis en pendeloque.

« Le revers présente une décoration architecturale finement ciselée et émaillée. Ce bijou, qui contient vingt-cinq diamants, douze rubis et un grenat, est encore plus précieux par la délicatesse exquise du travail que par la valeur des pierres fines dont il est embelli. Il est attribué à Benvenuto Cellini. »

A la vente Debruge-Dumesnil, il a été acquis par M. le baron Seillière. La pièce mesure sept centimètres de haut sur six de large; elle est fort belle, mais, de même que le bijou de Dresde, elle nous paraît appartenir à l'Allemagne ou à la Flandre plutôt qu'à l'Italie, et nous serions tenté de la rapporter à Hans Collaert d'Anvers, qui travaillait au seizième siècle et au dix-septième, ou à quelqu'un des habiles orfévres ses élèves.

Dans un volume du département des estampes à la Bibliothèque nationale (L e 47), on rencontre plusieurs bijoux composés par Collaert. Les figurines y sont placées au milieu d'édicules dont la construction présente beaucoup d'analogie avec le pendant de la Collection Debruge-Dumesnil. Ce sont les mêmes portiques, les mêmes rinceaux, les mêmes motifs d'architecture, interrompus souvent sur les côtés, comme brisés ou restés en suspens.

Le Jugement de Pâris. — (Pl. XXIII, fig. 2.)

Collection de M. le baron Ferdinand de Rothschild, à Londres.

Avant de faire partie de la Collection de M. F. de Rothschild, les six pièces que nous avons réunies sur la même planche et que nous allons décrire ci-après, avaient à peu près toutes, croyons-nous, figuré aux *Loan Exhibitions,* où elles étaient généralement attribuées à Cellini. C'est ainsi qu'elles se rattachent à notre sujet, bien que leur propriétaire actuel soit le premier à ne pas croire l'attribution fondée. D'aussi beaux objets sont d'ailleurs suffisamment intéressants par leur seule valeur artistique.

Le *Jugement de Pâris* est une enseigne ou une broche de forme ovale, en or émaillé, avec cadre de rubis. Les trois déesses, émaillées au naturel, se présentent nues à Pâris assis, qui remet la pomme à Vénus. L'Amour est auprès de sa mère, le paon auprès de Junon. Mercure se tient derrière le berger, et un petit génie vole au-dessus de la déesse victorieuse. L'élégance du dessin, la grâce de la composition, paraissent indiquer un bijou italien du seizième siècle.

La Chasse au faucon. — (Pl. XXIII, fig. 1.)

Collection de M. le baron Ferdinand de Rothschild, à Londres.

Pendant en or émaillé.



BIJOUX

(Collection de M. le Bon Ferdinand de Rothschild, à Londres.)

1. La Chasse au faucon (pendant). — 2. Le Jugement de Paris (enseigne ou broche).
3. Vénus et l'Amour (pendant). — 4. Dragon (pendant). — 5. Sirène (pendant).
6. Licorne marine (pendant).

E. PLON & Cie Edit. Imp. A. Salmon. PLANCHE XXIII.

Dans un encadrement circulaire composé de rubis, un cavalier, portant un faucon sur le poing gauche, se retourne à droite vers une damoiselle qu'il emmène en croupe. Le bijou est suspendu à une triple chaînette d'or attachée à une croix formée de six perles, avec une pierre précieuse au centre. Au-dessous, trois autres perles sont posées en pendeloque.

La composition est émaillée au naturel avec beaucoup d'adresse et dans de brillantes colorations. C'est une de ces charmantes pièces du seizième siècle sur lesquelles il paraît bien difficile de se prononcer. Qu'il nous suffise de signaler un rapprochement avec un bijou presque semblable qui appartient au Louvre. M. Sauzay, dans le *Catalogue du Musée Sauvageot* (1863), au n° 350, relevait celui-ci comme un travail de Nuremberg; et le même auteur le qualifiait ensuite de travail italien dans le texte qui accompagne les planches de M. Lièvre, où le bijou est gravé (1). Le Catalogue de M. Alfred Darcel (D. 819) le classe parmi les ouvrages français.

Vénus et l'Amour. — (Pl. XXIII, fig. 3.)

Collection de M. le baron Ferdinand de Rothschild, à Londres.

Pendant en or émaillé, enrichi de rubis et de perles.

Les deux figures sont placées sous une arcade; une grosse pierre leur sert de piédestal, et une perle est posée en bas en pendeloque. Le bijou, composé de colonnettes, de rinceaux et de volutes dans lesquels sont enchâssés plusieurs autres rubis, et qui porte aussi deux perles suspendues de chaque côté, est finement ciselé à jour.

Le joli groupe de *Vénus et l'Amour* rappelle les gracieuses figurines que Théodore de Bry (2) plaçait souvent au milieu de ses modèles de bijoux, dont on voit une série des plus intéressantes dans un volume du département des estampes à la Bibliothèque nationale (L e 45). Plusieurs de ces compositions de Théodore de Bry présentent le même dessin d'ensemble, la même forme générale que le pendant dont nous nous occupons ici. Nous signalerons spécialement dans l'œuvre de l'orfévre liégeois un pendant au milieu duquel est représentée une *Charité* avec trois enfants. L'analogie au moins doit être notée.

Licorne marine. — (Pl. XXIII, fig. 6.)

Collection de M. le baron Ferdinand de Rothschild, à Londres.

Pendant en or ciselé, émaillé, enrichi de perles et de pierreries. La tête de la licorne est en or; le corps, les nageoires et la queue sont en or, avec des détails émaillés de diverses couleurs; treize grosses émeraudes cabochons y sont incrustées. L'animal fantastique est en ronde bosse, ainsi que la petite figure qui le conduit; celle-ci est une femme couronnée d'un diadème et portant un trident.

Ce riche bijou, qui a fait autrefois partie de la Collection Debruge-Dumesnil, et dont

(1) Voir *Collection Sauvageot,* de MM. Sauzay et Lièvre, planche V. Paris, 1863.

(2) Né à Liége en 1528, Théodore de Bry travaillait à Francfort-sur-le-Main, où il mourut en 1598.

M. Labarte a publié une chromolithographie (1), pourrait être un ouvrage espagnol de la fin du seizième siècle.

Sirène. — (Pl. XXIII, fig. 5.)

Collection de M. le baron Ferdinand de Rothschild, à Londres.

Pendant en or émaillé, enrichi d'émeraudes. Une grosse perle est suspendue entre les deux chaînettes ornées de pierreries, auxquelles est attachée la sirène en ronde bosse. La tête de celle-ci est en or; son corps, qui se termine en une gaîne repliée, est aussi en or ciselé, avec de riches rehauts d'émail. Dans cette gaîne sont enchâssés des cabochons de diverses grosseurs. Ce beau bijou du seizième siècle pourrait être italien ou espagnol (?).

Dragon. — (Pl. XXIII, fig. 4.)

Collection de M. le baron Ferdinand de Rothschild, à Londres.

Pendant d'or ciselé, enrichi de perles et d'émaux de colorations variées et brillantes. Une grosse perle et d'autres plus petites forment une partie de la queue du monstre. Sept petites perles sont passées dans la chaînette qui le supporte, et deux grosses perles sont attachées en pendeloque sous son ventre.

Ce très-intéressant bijou présente quelque analogie avec certaines compositions de Hans Collaert, où l'on voit des dieux de la fable et des animaux fantastiques. Une série de dix-sept pièces en a été gravée en 1581 (2).

Bijou de l'Ordre de la Jarretière.

Collection de lord Conyngham, à Londres.

Ce bijou est un de ceux que les Anglais appellent *the George.* Il représente saint Georges à cheval combattant le dragon.

On sait quels sont les insignes de l'Ordre : c'est d'abord un ruban avec la devise en or : « *Honny soit qui mal y pense* » (ruban de velours bleu foncé, bordé d'or, attaché en jarretière à la jambe gauche seulement). C'est ensuite le *George,* qui se porte différemment, suivant les circonstances. Dans les cérémonies où les chevaliers revêtent le costume traditionnel de l'Ordre, le *grand George* doit être suspendu au collier d'or, composé de six pièces émaillées d'azur, ayant chacune la forme d'une jarretière. Avec l'habit de cour moderne, le *petit George* pend au grand cordon bleu foncé, posé en écharpe sur l'épaule gauche.

Enfin, l'étoile qui se porte sur la poitrine est en argent, à huit pointes, ayant au centre la croix de Saint-André, émaillée de gueules et entourée de la jarretière.

---

(1) Planche LXIX de la 1re édition de l'*Histoire des Arts industriels.*

(2) Voir *Monilium Bullarum inauriumque artificiosissimæ icones Joannis Collaert opus postremum,* 1581. *Philippus Galleus excudebat.*

Bien que l'Ordre de la Jarretière ne se compose que d'un nombre très-restreint de chevaliers, il a cependant, en raison de son ancienneté, donné occasion à bon nombre d'orfévres anglais ou étrangers d'exercer leur talent. L'objet dont nous voulons parler ici est encore, croyons-nous, en la possession de lord Conyngham. Il est en or, enrichi d'émaux et de joyaux, et passe pour avoir appartenu à Henri VIII. On dit même qu'il aurait été ciselé par Cellini, pour ce monarque. Bien qu'il appartienne au seizième siècle, rien n'établit cette attribution. Cellini n'arriva en France que longtemps après l'entrevue du camp du Drap d'or, et il n'y a nulle trace dans ses écrits qu'il ait entretenu quelque relation avec la cour d'Angleterre, ni avec de grands seigneurs anglais. Nous sommes beaucoup plus porté à croire qu'il y a lieu de faire honneur de cette pièce à quelque orfévre britannique.

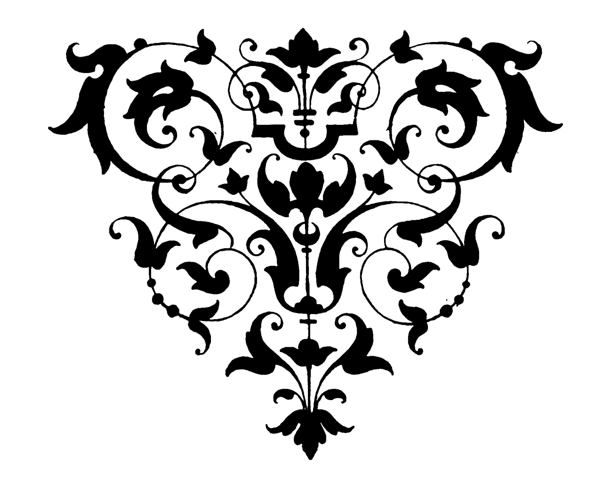
Collier.

Collection de M. le baron Adolphe de Rothschild, à Paris.

Ce collier est en or ciselé à jour et rehaussé d'émaux. Des groupes de figures dont les sujets sont empruntés à la vie du Christ enrichissent la série de joyaux dont se compose la pièce, qui paraît appartenir au seizième siècle italien. Avant de faire partie de la Collection de M. le baron Adolphe de Rothschild, elle a figuré, en Angleterre, aux *Loan Exhibitions* d'objets anciens, et elle était alors, sans aucune preuve d'ailleurs, attribuée à Benvenuto.

Pendant de ceinture.

A la vente Louis Fould, un pendant de ceinture, acheté 5,300 francs, fut attribué à Cellini. M. W. Bürger, en relevant ce fait dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. VII, p. 59), a noté en même temps que l'attribution était inexacte. Nous n'avons pas vu la pièce.



CHAPITRE DEUXIÈME

L'ORFÉVRERIE.



De tous ces objets de la grande orfévrerie, bassins, aiguières, vases, coupes, flambeaux, que Benvenuto désigne sous l'appellation de travaux *di grosseria,* par opposition aux petits ouvrages *di minuteria,* la *Salière* de Vienne est la seule pièce que jusqu'à présent l'on puisse présenter avec une certitude absolue comme œuvre du maître. Ce n'est pas à dire qu'au milieu d'ouvrages, encore assez nombreux, des orfévres allemands, français, italiens, flamands, espagnols, ses contemporains, qui sont heureusement parvenus jusqu'à nous, quelque autre travail du Florentin n'ait pu avoir la même bonne fortune. Il est permis de le souhaiter, et peut-être n'est-il pas tout à fait présomptueux de le croire.

Sans doute, si l'on ne tenait compte que de ceux dont il nous a laissé la description, on devrait encore s'estimer heureux qu'une pièce de l'importance de la *Salière* de François I[er] ait, durant trois siècles, échappé à tous les dangers auxquels l'exposait sa valeur intrinsèque. Mais on peut encore ambitionner d'en découvrir d'autres, car divers documents nous ont prouvé que Benvenuto a plus exécuté qu'il n'a décrit. Si l'on relit avec attention ses Mémoires ainsi que ses autres écrits, on demeure convaincu que sa production comme orfévre dut même être considérable.

Lorsqu'il n'est encore qu'ouvrier, on le voit déjà très-actif au travail. A Pise, — il avait alors dix-sept ans, — son application le fait prendre en affection par son maître, Ulivieri della Chiostra. « Je profitai beaucoup, dit-il, pendant un an que je fus chez lui, et j'exécutai de beaux et importants ouvrages d'or et d'argent, qui m'encourageaient grandement à persévérer. »

Des débuts de sa carrière à Rome, voici comment il parle : « Si je voulais décrire avec précision quelles étaient en importance et en quantité les œuvres nombreuses que j'exécutais pour toutes les catégories de personnes, mon discours serait trop long. Pour le moment, il me suffit de dire que je m'appliquais avec toute sollicitude et diligence à me rendre maître de la pratique des arts divers et différents dont j'ai parlé ci-dessus. Et c'est ainsi que continuellement je travaillais à tous (1). »

A cette brillante époque de sa vie d'orfévre, il est certain qu'un nombre toujours croissant de pièces devaient sortir de ses mains. Dès 1530, il occupait cinq excellents

(1) « Se io volessi descrivere precisamente quali e quante erano le molte opere, che a diverse sorte d' uomini io facevo, troppo sarebbe lungo il mio dire. Non mi occorre per ora dire altro, se non ch' io attendevo con ogni sollecitudine e diligenza a farmi pratico in quella diversità e differenzia d' arti che di sopra ho parlato. Così continuamente di tutte lavoravo. »

ouvriers dans une belle boutique qu'il avait ouverte près des Banques. Indépendamment des ouvrages que lui avait confiés le Pape, il dit qu'il faisait de grandes affaires, et que sa boutique était remplie de valeurs considérables en travaux d'or et d'argent et en pierreries. Deux ans après, il est assez occupé pour s'associer un homme de confiance, Félix Guadagni, qu'il charge de gérer les affaires de cette boutique, tandis qu'il reste le plus souvent lui-même à travailler dans la petite maison qu'il occupe derrière les Banques.

Outre les ouvrages de ce temps dont il fait mention, il raconte que le Pape lui commandait tantôt un objet, tantôt un autre; que le cardinal de Médicis, chaque fois qu'il le voyait, lui donnait d'importants travaux; qu'un gentilhomme espagnol, nommé don Diego, le chargeait aussi des siens.

Au mois de décembre 1537, après son premier voyage en France, Cellini, voyant sans doute les commandes affluer, laisse sa première boutique à Félix et en ouvre une autre plus importante, où il emploie des aides nombreux pour mettre en main le bassin et l'aiguière du cardinal de Ferrare, et pour exécuter une quantité d'autres grands ouvrages d'or et d'argent (1). Il travaillait alors jour et nuit avec huit ouvriers (2).

Bien que de ses pièces d'orfévrerie exécutées en France il ne mentionne guère que le *Jupiter* et quelques vases destinés au Roi, cependant sa production prit, durant cette période, un développement plus remarquable encore. Non-seulement il travaillait beaucoup pour François Ier (3), mais aussi pour le cardinal de Ferrare et nombre d'autres grands personnages de la cour, tant Français qu'Italiens (4). Jour et nuit occupé, il avait dû embaucher une escouade d'artistes de sa profession (5), et c'est ce qu'il répète plusieurs fois, notamment en parlant de la *Salière* : « J'y fis travailler assidûment, dit-il, ainsi qu'aux autres ouvrages. J'avais déjà engagé un grand nombre d'ouvriers, tant pour la sculpture que pour l'orfévrerie. Ces ouvriers étaient les uns Italiens, d'autres Français, quelques-uns Allemands. J'en occupais d'autant plus, par moments, que j'en trouvais de plus habiles; et je m'appliquais chaque jour à les changer, pour choisir et garder les meilleurs. » A cela il ajoute cette remarque assez curieuse que, poussés à la besogne, et s'efforçant de travailler autant que leur maître, à qui sa forte constitution permettait de mieux supporter les excès de fatigue, les Allemands voulurent se soutenir en buvant et mangeant davantage, et qu'ils moururent presque tous.

Lorsqu'il prit l'audacieuse détermination de comparaître en armes avec ses élèves dans le procès que la femme de Micceri (6) lui avait intenté par esprit de ven-

---

(1) « Io presi di molte opere da diversi signori, ed intanto lavoravo quel boccale e bacino, che io avevo preso da fare dal cardinal di Ferrara. Avevo di molti lavoranti e molte gran faccende d'oro e d'argento. »

(2) « Avevo otto lavoranti, e con essi insieme, e per onore e per utile, lavoravo il giorno e la notte. »

(3) « Ma per averne fatti *assai* al Re Francesco in Parigi, e per esser questi con molte più grande opere cesellati, di questi intendo ragionare. » (*Trattato dell' Oreficeria.*)

(4) « Ancora avevo fatto parecchie operette al cardinal di Ferrara. » — « A molti signori italiani, cioè il signor Piero Strozzi, il conte dell' Anguillara, il conte di Pitigliano, il conte della Mirandola ed a molti altri, avevo fatto *di molte* opere. » (*Vita.*)

(5) « Presi di molti lavoranti, e con grandissima sollecitudine giorno e notte non restavo mai di lavorare. » (*Vita.*)

(6) Voir plus haut, page 96.

geance, il eut pour escorte ses plus fidèles Italiens, auxquels se joignirent un petit nombre de Français et des Allemands choisis parmi ceux qui lui étaient le plus attachés. Cette troupe d'aventuriers d'élite se composait de dix individus, ce qui suppose qu'un plus grand nombre encore n'avaient pas pris part à l'expédition. Et en effet, lorsque plus tard, à Florence, dans ses lettres et suppliques adressées au duc Cosme, il demande qu'on lui donne des facilités pour monter un grand atelier d'orfévrerie, il fait allusion à cette phalange qu'il dirigeait dans son château du petit Nesle, où il pouvait exécuter une foule de pièces d'or et d'argent sans nuire à ses grands travaux de sculpture : « Ainsi, dit-il, je vous ferais de grands vases d'or et d'argent comme j'en ai tant fait pour cet admirable Roi François de France, et cela seulement à cause de toutes les facilités qui m'étaient données, et sans que jamais le temps fût perdu pour les grands colosses et les autres statues. » Dans un des mémoires qu'il adressa, en 1570, aux « *Signori Soprassindachi* », cette assertion se reproduit avec amertume : « A plusieurs reprises, écrit-il, j'ai répété à Votre Altesse : Monseigneur, sachez que ce grand Roi François me tenait à sa solde plus de trente bons ouvriers à mon choix, et avec leur concours je pouvais m'employer à toutes ces œuvres importantes. Toutes s'exécutaient sur mes dessins; à toutes je mettais la main. Et en raison de ces facilités admirables, j'ai conduit en quatre années autant d'œuvres que ce défaut de facilités ne m'aurait pas permis d'achever ici en quarante (1). »

Or, dans la *Vita,* il dit qu'il avait plus d'aides capables de travailler à un objet comme la *Salière* qu'à une grande statue. On en peut donc conclure que de ces trente ouvriers, la majeure partie était employée aux travaux courants d'orfévrerie, et que cette petite armée, occupée jour et nuit, sous l'impulsion d'un chef qui payait d'exemple, devait émerveiller autant par le nombre et la rapidité que par la valeur de ses productions. Une œuvre de l'importance de la *Salière* de François Ier, achevée en moins de trois ans, en est un témoignage probant, alors que l'on sait que dix années suffirent à peine à l'orfévre Manno, un excellent élève de Cellini, pour terminer la cassette du Musée de Naples, un des plus heureux vestiges de l'orfévrerie du seizième siècle.

A Florence, la production de Benvenuto comme orfévre fut beaucoup moindre, les conditions dans lesquelles il travaillait alors étant infiniment moins favorables. Pourtant, il est probable que la liste complète qu'on dresserait de son œuvre durant cette période, eût-on les documents suffisants pour le faire, représenterait encore un chiffre respectable de pièces. Sur ses dessins, les frères Poggini exécutaient des vases d'or ciselés et « beaucoup d'autres objets très-importants (2) »; souvent lui-même il y mettait la main. D'autres fois, il composait des modèles (3). Dans ses Mémoires, il raconte que Cosme lui demandait des dessins d'un grand nombre de vases qu'on exécutait à Venise et ailleurs (4). Des documents que nous avons cités plus haut prouvent qu'il en

(1) *Archivio delle Revisioni e dei Sindacati.*

(2) « Domenico e Giovanpagolo Poggini, orefici e fratelli, lavoravano in guardaroba di Sua Eccellenza Illustrissima, con i miei disegni, certi vasetti d'oro, cesellati, con istorie di figurine di basso rilievo, e altre cose di molta importanza. »

(3) « Con molte altre opere e modeletti. » (Supplique du 22 juin 1562.)

(4) « Basta che con certi mia disegni e' ne fece fare a diverse persone e a Venezia e altri luoghi. »



Heliog. Dujardin. Imp. Eudes.

SALIÈRE EN OR ÉMAILLÉ

(Collection du Prince Rospigliosi)

E. PLON & Cie Editeurs.

PLANCHE XXIV.

fournissait dans les mêmes conditions au cardinal de Ravenne et au banquier Salviati de Lyon (1). Nous avons aussi parlé de son association avec les trois frères Gregori (2). Tout cela indique que son activité dans cette branche de l'art était loin d'être totalement éteinte, comme on a pu le croire.

De ce coup d'œil rapide sur la carrière de Benvenuto orfévre, nous avons à tirer une conclusion : c'est que les propriétaires de collections privées, aussi bien que les conservateurs de dépôts publics, lorsqu'ils se sont trouvés en présence d'une œuvre italienne du seizième siècle, ne furent pas mal fondés à en étudier attentivement le travail et le caractère pour y rechercher la trace personnelle du Florentin. En pareil cas, celui-là seul peut être taxé d'imprudence qui prend sur lui d'affirmer quand il n'y est pas autorisé par un document précis et authentique. Se borner, au contraire, à signaler des présomptions, est, ce nous semble, licite à tous égards, et c'est dans la pensée d'étudier à ce point de vue les attributions principales que nous avons cru devoir les grouper ici. Quelques-unes seulement, à vrai dire, supporteront un examen attentif, car plusieurs des pièces données à Cellini n'appartiennent même pas au seizième siècle, et d'autres ne sont point œuvres italiennes. Si nous avons produit aussi ces dernières, ce n'est pas pour défendre l'attribution, mais tout au contraire dans le but d'en faire toucher du doigt l'erreur, et d'éveiller la défiance contre les assertions peu fondées de certains guides et livrets.

Pour rechercher les ouvrages d'orfévrerie de Cellini, on n'est d'ailleurs pas dépourvu de quelques données. D'abord, on sait quels étaient ses procédés de travail. Son *Traité de l'Orfévrerie* renferme sur ce point des informations précieuses. L'artiste dit comment il s'y prenait pour assurer avec un certain degré de précision une forme élégante à ses aiguières, comment il les arrondissait, comment il rejoignait le métal et soudait le manche. On le voit travailler au martelet, tantôt au droit, tantôt au revers, pour repousser l'or ou l'argent, puis le ciseler ensuite avec le plus grand soin. Benvenuto travaillait la panse de ses aiguières au repoussé, mais il fondait le bec, l'anse, ainsi que le pied, pour lequel il obtenait ainsi plus de solidité.

Quant à la décoration de ses pièces, on a aussi quelques points de repère : tout d'abord, la *Salière* de François Ier, ensuite les ornements de la base du *Persée,* ainsi que ceux de la cuirasse dont est revêtu le buste de Cosme, et dont le caractère est très-frappant. D'autre part, ses descriptions font connaître le genre d'ornements qu'il prodiguait le plus volontiers. L'aiguière de l'évêque de Salamanque était ornée « *con tanti belli animaletti, fogliami e maschere, quante immaginar si possa.* » Et cette indication de la *Vita* est confirmée par celle du *Traité de l'Orfévrerie,* où il est ainsi parlé de cette pièce et de l'aiguière du cardinal Cibo : « *Tutti a dua ricchissimamente lavorati di fogliami e di animali diversi.* »

Des figurines en ronde bosse et en bas-relief décoraient l'aiguière du cardinal de Ferrare ; des ornements analogues et des poissons étaient répandus sur le bassin. Des figures se mêlaient aussi à la riche ornementation d'un vase à deux anses exécuté dans l'atelier du petit Nesle, à Paris, et à celle du gobelet ciselé dans le garde-meuble ducal

(1) Voir plus haut, pages 166 et 186. — (2) Voir page 93.

à Florence. Des masques, des feuillages se retrouvaient encore sur les petits vases d'argent « *alla antica* », exécutés peu de temps après. Il est vraisemblable que des ornements imités des grotesques devaient décorer ceux que le médecin Berengario réussit à faire passer pour antiques, et certainement le Fattore, fournissant le dessin de l'aiguière de l'évêque de Salamanque, s'était inspiré de ces grotesques, comme l'avait fait Raphaël, son maître, dans les *Loggie* du Vatican. D'élégantes figures en ronde bosse ou en demi-relief, au milieu de feuillages, de fleurs, d'animaux en bas-relief, telle doit donc être la décoration la plus fréquente des œuvres d'orfévrerie de Cellini. Victor Hugo l'a très-justement indiqué dans les vers suivants, que le poëte adressait à une dame (1) :

Cellini sourirait à votre grâce pure,
Et dans un vase grec sculptant votre figure,
Il vous ferait sortir d'un beau calice d'or,
D'un lys qui devient femme en restant lys encor,
Ou d'un de ces lotus qui lui doivent la vie,
Étranges fleurs de l'art que la nature envie!

Ces heureux ornements, nous les retrouverons quelquefois sur les belles pièces que nous allons maintenant étudier, nous attachant tout d'abord à celles pour lesquelles le nom de Benvenuto nous paraît avoir été prononcé avec le plus de raison.

Salière du prince Rospigliosi. — (Pl. XXIV.)

A Lamporecchio (Toscane).

Cette pièce, en or émaillé, mesure vingt centimètres de haut sur vingt-deux centimètres de large.

La vasque d'or, en forme de coquille, destinée à recevoir le sel, est polie à l'intérieur et enrichie à l'extérieur d'ornements émaillés de couleurs diverses : bleu foncé, rouge, vert et bleu céleste. Elle est portée par un dragon, dont le corps et la queue sont d'émail vert avec des écailles noires, les ailes vertes avec des taches rouges et bleues, la tête bleue d'un émail très-clair, le bec d'or. Cet animal fantastique est lui-même supporté par une tortue dont la carapace est d'or émaillé de noir.

Un sphinx posé sur le rebord de la vasque lui sert d'anse, et l'artiste a concentré sur cette partie de la pièce la plus grande richesse possible de décoration. La tête est en or; un émail blanc opaque, dans lequel ont été ménagés des dessins d'or, recouvre le corps et le col. Les ailes sont d'or, avec émaux verts, rouges et bleus; les pattes d'or, avec écailles noires et griffes vertes. La jonction de la queue au corps est bleue; la queue elle-même est verte, avec écailles noires. Une grosse perle tombe en pendeloque sur la poitrine du sphinx; d'autres perles forment pendants d'oreilles. Son diadème est émaillé avec des tons de rubis et d'émeraude.

Cette salière appartient au prince Rospigliosi, qui a eu pour nous la parfaite obligeance de la faire transporter tout exprès de sa résidence de Lamporecchio jusqu'à

(1) *Les Voix intérieures.*

Héliog. Dujardin. Imp. Eudes

AIGUIÈRE DE LERCARO. — Premier côté.

(Palazzo Coccapani à Modène.)

E. PLON & Cie Edit. PLANCHE XXV.

Héliog. Dujardin. Imp. Eudes.

BASSIN DE LERCARO

(Palazzo Coccapani, à Modène.)

E. PLON & Cie Edit. PLANCHE XXVI.

Florence, afin qu'elle pût être plus facilement reproduite. C'est bien une pièce italienne, d'une élégance toute florentine, et se rapportant à la seconde moitié du seizième siècle; la richesse des émaux répond au goût avec lequel Cellini se plaisait à décorer ses ouvrages. Le prince ne possède cependant aucun document de nature à établir l'authenticité absolue de l'attribution; il sait seulement que ce magnifique objet appartenait à son aïeul, grand maître de la cour du grand-duc de Toscane.

Bassin et Aiguière de Lercaro. — (Pl. XXV, XXVI et XXVII.)

Palazzo Coccapani, à Modène.

Ces deux magnifiques pièces sont aujourd'hui la propriété de madame la marquise Fontanelli, née Coccapani, de Modène. Depuis le milieu du seizième siècle, époque à laquelle elles furent exécutées, elles se sont toujours transmises par héritage sans jamais sortir de la famille. Cette circonstance presque exceptionnelle ajoute un intérêt tout particulier à l'histoire étrange qu'elles rappellent, en même temps que la richesse de l'ornementation et un mérite artistique hors ligne classent cette aiguière et ce plat parmi les ouvrages d'orfévrerie les plus étonnants que nous ait laissés la Renaissance.

L'aiguière mesure quarante-deux centimètres de hauteur, y compris l'élévation de l'anse. Le bassin a cinquante-trois centimètres de diamètre. Les deux pièces sont en argent; le médaillon du milieu du bassin est doré.

Le sujet de la décoration n'est point une fiction, mais un épisode historique rapporté par plusieurs des auteurs qui ont écrit sur les annales génoises (1). L'un d'eux, Paolo Interiano, le raconte en ces termes (2) :

« Les habitants de cette ville (Gênes) qui avaient des affaires à Caffa (3) entretenaient des relations assez familières avec l'Empereur de Trébizonde (4), en raison du trafic suivi qui se faisait entre l'un et l'autre pays. Parmi ces Génois, Megollo Lercaro, à cause de ses rares qualités, était surtout en faveur auprès de l'Empereur, et par là même en butte à la jalousie et à la haine des principaux courtisans, qui cherchaient toutes occasions et tous prétextes pour tenter de l'humilier. Un jour, suivant la coutume de la cour, il jouait aux échecs, et son adversaire se trouvait être un jeune homme attaché à l'Empereur par des liens honteux. Une vive altercation

(1) Notamment Agostino GIUSTINIANO, *Storia di Genova,* lib. IV; Pietro BIZARI, *Senatus populique Genov. rerum domi forisque gestarum,* lib. VII; Uberto FOGLIETTI, *Claror. Ligur. elog.*, p. 86; ediz. Roma, 1574; BANDELLO, part. 2, novella XIV, t. II, p. 87.

(2) *Ristretto delle Istorie Genovesi.*

(3) Une des colonies génoises en Orient. — Dans une très-intéressante étude sur les *Azziministes,* M. Henri Lavoix a parlé des établissements nombreux des marchands italiens en Orient : « Partout, dit-il, où se présentait un point sur lequel on pouvait appeler avantageusement les produits de l'Asie et des Indes, ces marchands avaient fondé des factoreries. Dans les comptoirs importants, des traités passés avec les khalifes et avec les sultans les établissaient dans un des quartiers de la ville et leur garantissaient le libre exercice de leur religion, la juridiction d'un tribunal et d'un *baïlo* de leur nation; les princes arabes, qui trouvaient dans ces rapports un des revenus les plus productifs de leur empire, les accueillaient avec une extrême faveur; toute la côte de l'Asie, toutes les villes de la Palestine leur étaient ouvertes. Les Génois eurent jusqu'à cent vingt-sept mille hommes à Galata, à Caffa, et dans les ports de la mer Noire. » (*Gazette des Beaux-Arts,* t. XII, p. 66 et 67.)

(4) Les Empereurs du petit État de Trébizonde appartenaient à la famille des Comnène. Ils étaient nominalement soumis aux Empereurs byzantins, dont ils recevaient l'investiture.

s'étant élevée entre les deux joueurs, et le jeune homme ayant parlé avec mépris du nom génois, Megollo fut contraint de lui infliger un démenti. Mais tout aussitôt il reçut un soufflet, sans pouvoir ni l'éviter ni s'en venger, empêché qu'il en fut par l'hostilité de ceux qui l'entouraient. L'offensé alla présenter sa remontrance à l'Empereur, mais sans pouvoir obtenir aucune satisfaction pour son honneur. Son indignation fut grande; pourtant il crut mieux faire de la dissimuler et de saisir la première occasion qui s'offrit peu de jours après de prendre régulièrement congé de l'Empereur. Quand il revint à Gênes, son aspect et son attitude montraient assez de quelle ardeur de vengeance il était enflammé. Soutenu par quelques parents et quelques amis, il obtint que toute la famille Lercaro ferait cause commune avec lui. Il réunit ainsi en peu de temps deux galères bien équipées et bien armées, et fit voile vers la mer Majeure. Là, il se mit en devoir de ravager tous les rivages, de piller tous les navires de l'Empereur, et pour que l'offense fût éclatante, il donna l'ordre de couper le nez et les oreilles à tous ceux qui tombaient ainsi entre ses mains. En vain armait-on des navires contre lui : rien ne l'arrêtait. Ses galères étaient rapides, et partout où il aurait pu avoir le désavantage, il savait échapper au péril. Dans le but d'en finir avec un tel adversaire, un jour quatre navires s'avancèrent en se divisant pour tenter de l'envelopper entre deux lignes. Lercaro feignit de fuir, afin d'éloigner l'une de l'autre les deux lignes de ses adversaires et de les mettre hors d'état de se prêter secours entre elles. Quand il eut réussi dans son plan, il attaqua l'une d'elles à l'abordage et en vint facilement à bout. Aussitôt après il courut sus aux deux autres navires, qui avaient pris la fuite, les atteignit et les battit de même. Cette seconde capture lui fit tomber dans les mains un vieillard avec ses deux jeunes fils. Le père, redoutant pour lui et pour ses enfants le cruel traitement infligé aux autres, se jeta humblement aux pieds de Megollo, le suppliant de lui donner la mort, ou de se contenter de l'accabler lui-même d'une telle ignominie, mais d'épargner au moins ses jeunes enfants. Apitoyé par les larmes du vieillard, le vainqueur s'abstint de frapper; il le renvoya chargé d'un vase rempli d'oreilles et de nez, pour faire ainsi savoir à l'Empereur qu'il ne cesserait jamais d'exercer sa vengeance tant que celui par qui il avait été offensé ne lui serait pas livré. Pour éviter de plus grands malheurs, l'Empereur consentit à descendre jusqu'au rivage, à conduire lui-même le jeune favori et à l'envoyer à Megollo, dont les galères étaient près de la côte. Le malheureux se présenta en suppliant, la corde au cou; il pleurait, et très-humblement demandait grâce pour sa vie. Megollo s'approcha et lui donna un coup de pied dans la face. Puis, lui disant que ce n'était pas la coutume des Génois de se montrer cruels envers les femmes, il le renvoya à terre, non sans causer une vive allégresse aux parents de celui-ci, qui le pleuraient déjà comme mort. A cause de cet acte généreux, l'Empereur adressa quantité de présents à Megollo, qui les refusa. Ce n'était pas par cupidité et pour s'enrichir de butin qu'il était venu, disait-il; c'était pour son honneur et pour celui du nom génois. Il n'exigeait donc qu'une chose, c'est que, en mémoire de cet événement, il fût élevé à Trébizonde, pour la commodité des Génois, un comptoir où serait peinte toute l'aventure. L'Empereur observa pleinement cette condition, et la conséquence fut dès lors que les Génois qui allèrent à Trébizonde y furent tenus en beaucoup plus grande estime qu'auparavant. Quant à Lercaro, il lui fut fait de grands honneurs à son retour à Gênes, et non-seulement ses parents, mais aussi ses compatriotes lui adressèrent à l'envi leurs louanges et leurs actions de grâces. »

Les écrivains génois placent cet épisode historique vers l'an 1380 (1). Azzolino Lercaro, arrière-petit-neveu de celui qui en fut le héros, l'a célébré dans une épigramme latine, selon la mode de son temps (2). Un autre descendant de Megollo, Franco Lercaro, dont le palais existe encore à Gênes (3), voulut que les divers incidents

(1) L'Empereur de Trébizonde était alors Alexis III Comnène (1350-1390).

(2) Outre l'épigramme latine d'Azzolino Lercaro, on a celle de Rinaldo Corso da Correggio, qui fut également imprimée.

(3) C'est un des beaux palais de la *via Nuova.* — Vasari dit que l'architecte pérugin Galeazzo Alessi construisit tout près de Gênes la fontaine du capitaine *Larcaro* : « La fonte del capitan Larcaro, vicina alla città, che è cosa notabilissima. » (T. VII, p. 554.)



Héliog. Dujardin. Imp. Eudes.

AIGUIÈRE DE LERCARO. — Deuxième côté.

(Palazzo Coccapani à Modène.)

E. PLON & Cie Edit. PLANCHE XXVII



en fussent représentés sur le bassin et sur l'aiguière, dont nous avons à nous occuper maintenant.

LE BASSIN.

La première partie de l'histoire de Megollo Lercaro est retracée sur le bassin, dont la décoration se compose d'un médaillon central et de deux séries de cartouches. Nous allons la suivre, en commençant par le médaillon et en passant successivement en revue les dix cartouches :

I. — Au centre, dans un vestibule du palais de Trébizonde, on voit le Génois portant une longue barbe, vêtu en guerrier et assis devant une table, en face du jeune favori de l'Empereur, avec lequel il joue aux échecs. Autour d'eux, sept personnages, guerriers et courtisans, tous debout, semblent suivre la partie avec intérêt.

II. — Les deux joueurs, en étant venus à une vive contestation, ont renversé à terre la table et l'échiquier. L'audacieux Zanzero — c'est le nom du favori — a saisi de la main gauche le haut de la cuirasse de Lercaro, et lève l'autre main pour le frapper au visage. En vain celui-ci cherche-t-il à se défendre de cette agression; un des assistants lui retient le bras levé; un autre, placé derrière, l'étreint par le milieu du corps.

III. — Megollo se présente à l'Empereur et lui raconte l'injure qui lui a été faite. Assis sur son trône, l'Empereur détourne la tête et refuse de prêter l'oreille à l'offensé.

IV. — Megollo est sorti de la ville, suivi de deux compagnons. Il descend dans son navire, d'où l'un des siens lui tend la main.

V. — Il débarque à Gênes, où il est accueilli par quelques-uns de ses parents. Un homme de son équipage porte le pan de son manteau.

VI. — Entouré de parents et d'amis qu'il a convoqués, il leur expose l'outrage dont il a été l'objet, et il se concerte avec eux pour en tirer une vengeance signalée.

VII. — Megollo, conduit dans une barque par ses parents, se dispose à monter sur une des galères pour faire voile vers Trébizonde.

VIII. — Les galères génoises sont en vue de Trébizonde. Megollo, debout à la proue d'un de ses navires, donne à ses matelots l'ordre de couper le nez et les oreilles aux malheureux dont ils se sont emparés. Cet ordre est exécuté dans une barque placée près de la galère.

IX. — Quelques-uns des pauvres gens ainsi mutilés retournent à leurs navires; ils racontent à leurs compagnons leur cruellé infortune et désignent les galères génoises, qu'on distingue au loin.

X. — Les deux galères génoises sont aux prises avec deux vaisseaux ennemis. Megollo, à la tête des siens, combat en personne les guerriers de Trébizonde.

XI. — Au moment où l'on va mutiler ses deux fils, un vieillard implore la pitié de Megollo, qui lui fait grâce, et lui donne ordre d'aller présenter à l'Empereur le vase rempli de nez et d'oreilles coupés à ses sujets.

L'AIGUIÈRE.

XII. — Arrivé au palais, le vieillard remplit son triste message. A la vue des débris sanglants que renferme le vase, l'Empereur et ceux qui l'entourent se montrent pénétrés d'horreur.

XIII. — Le vil favori a été amené par une barque jusqu'à la galère sur laquelle se trouve Lercaro; il a les bras liés et se tient à genoux devant celui qu'il a outragé. Sur le rivage, on voit l'Empereur et ses courtisans.

XIV. — Megollo refuse les vases et les riches présents qui lui sont apportés de la part de l'Empereur.

XV. — On construit le comptoir, ainsi que l'a exigé Lercaro, et l'écusson de ses armes surmonte la porte d'entrée.

Les cartouches XII, XIII et XIV sont placés tout autour du corps de l'aiguière; le quinzième sujet, qui est la conclusion de l'histoire, et en quelque sorte l'apothéose de son héros, orne la partie antérieure du col. L'échiquier qui se voit au médaillon central du bassin est émaillé. La riche décoration des deux pièces est complétée par des masques, des trophées, des guirlandes de fruits et de fleurs, et des figures allégoriques. Les figures principales qui séparent les grands cartouches du bassin sont : la *Charité*, avec deux enfants, dont l'un porté dans ses bras; la *Prudence*, tenant le miroir mystique; la *Force*, appuyée contre une colonne; la *Justice*, tenant d'une main l'épée et de l'autre la balance; la *Tempérance*, versant le liquide d'une amphore dans une autre. Et sur l'aiguière : la *Foi*, les mains jointes; l'*Espérance*, les yeux tournés vers le ciel, qu'elle indique par le geste de la main droite. Des figures de femmes couchées, dans des attitudes variées (1), des enfants soutenant les guirlandes de fruits et de fleurs, sont placés soit au-dessus, soit au-dessous des grands cartouches du bassin et de l'aiguière. Les ornements des cartouches sont généralement empruntés au genre appelé *cuirs*. La bordure du bassin et le couronnement du corps de l'aiguière sont enrichis de trophées au milieu desquels on remarque encore des satyres, des femmes et des enfants.

Un large masque soutient le commencement de l'anse, qui se termine du côté du col par un satyre, le corps renversé et les pieds posés sur une tête de bouc. Un autre masque est appliqué au côté antérieur du vase. Tout autour de la partie inférieure, on voit des tritons, des nymphes, des néréides, des chevaux marins, des cygnes et des dauphins se jouer dans la mer. Enfin, quatre satyres aux pieds de bouc, assis, semblent gémir sous le poids du vase dont ils ornent la base.

Toute l'ornementation de ces deux magnifiques pièces indique bien qu'elles sont du milieu du seizième siècle. Et en effet, Franco Lercaro, pour qui elles ont été exécutées, était né en 1523, puisqu'il comptait soixante ans d'âge lorsqu'il fit, le 17 février 1583, le testament dans lequel il parle de ces ouvrages. Ce document authentique a été imprimé à Gênes en 1799 : *Testamento di Franco Lercaro q(uondam) Niccolò e contratto colla Repubblica*. A la page 9 on lit : « *Il bacile et boccale d'argento da me fatto fare, doue resta scolpita l'istoria dell' antecessor nostro Megollo Lercaro.* »

Franco Lercaro, surnommé Magnifique, pour sa générosité et le train fastueux de sa maison, mourut sans laisser d'enfants, et son héritage échut à ses plus proches parents, qui appartenaient à l'illustre famille Imperiali. Cette branche de la famille Imperiali s'étant à son tour éteinte au commencement de ce siècle, ce fut la maison des marquis Coccapani de Modène, les plus proches héritiers, qui recueillit la succession. Et c'est ainsi que le bassin et l'aiguière de Lercaro passèrent successivement, par hérédité régulière, aux familles Imperiali et Coccapani, et qu'ils appartiennent aujourd'hui à madame la marquise Fontanelli, née Coccapani. Nulle attribution ne peut donc présenter un caractère plus respectable qu'une telle tradition de famille.

Les deux pièces, religieusement gardées dans un écrin, d'où elles ne sortent que

(1) Quelques-unes rappellent la figurine étendue sur l'édicule destiné à contenir le poivre dans la *Salière* de Vienne.

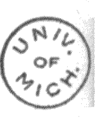


Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

AIGUIÈRE A PARFUMS

(Collection de Lord Cowper.)

E. Plon et Cie, imp.-édit. PLANCHE XXVIII.



bien rarement pour être montrées à un très-petit nombre de privilégiés, sont dans un admirable état de conservation. Jamais personne, jusqu'à présent, n'avait été admis à les reproduire. Nous devons à la bonne grâce de madame la marquise Fontanelli, qui a bien voulu nous autoriser à les faire graver, d'en donner ici les premières estampes.

Aiguière et Plateau de lord Cowper. — (Pl. XXVIII.)

Château de Panshanger, Hertfordshire, Angleterre.

Ces deux pièces ont été exposées au South Kensington Museum en 1862 (1). Dans le catalogue qui fut publié alors des objets prêtés, M. J. C. Robinson leur a consacré une notice que nous croyons intéressant de traduire :

« Aiguière à eau de rose et plateau en argent doré. L'aiguière est oviforme. L'anse, très-élevée, représente une hydre ou monstre à trois têtes, au corps ailé, muni de quatre jambes et se terminant en une queue de serpent. A sa jonction avec le vase se trouve un masque barbu. Sur la panse sont quatre cartouches avec les emblèmes des quatre Saisons : le *Printemps* est symbolisé par une femme assise dans un jardin rempli de fleurs; l'*Été*, par une femme moissonnant du blé; l'*Automne*, par Bacchus sur un tonneau cueillant des raisins; et l'*Hiver*, par un vieillard se chauffant auprès d'un feu. Entre ces compositions sont sculptés des masques et d'autres ornements. Au-dessus, et séparés par une double bordure, on voit divers poissons, des homards, des dauphins, etc. Un large masque est placé sous le bec. Derrière l'anse, sur le col du vase, des serpents s'entrelacent. L'ensemble est réuni et diversifié par les plus belles et les plus riches arabesques.

« La hauteur est de onze pouces et demi (2).

« Le plateau présente, au centre de la partie creuse, un relèvement en bosse, composé de masques, de serpents, de cartouches, autour duquel sont disposés huit compartiments renfermant des compositions tirées de l'Écriture sainte. Ces compartiments sont reliés entre eux par des masques de femmes et de magnifiques cartouches. Sur le large bord du plat sont huit autres sujets de l'Écriture, divisés par des encadrements sculptés et par des masques de femmes.

« Le diamètre est de vingt pouces et demi (3).

« Ces pièces superbes et de premier ordre, car il n'y a peut-être pas de plus beaux spécimens d'argenterie italienne du *Cinquecento*, sont très-probablement l'œuvre d'un grand artiste florentin, travaillant vers 1560-1570. Elles ont été attribuées à Benvenuto Cellini, et, sous tous les rapports, elles sont dignes de sa haute réputation. Le caractère général du dessin est peut-être quelque peu postérieur à celui de Cellini, dont la manière appartient décidément à la première plutôt qu'à la seconde moitié du *Cinquecento*. On peut même douter que Cellini, dont le jugement sur son propre talent n'est pas toujours confirmé par les œuvres authentiques qui nous restent de lui, ait jamais terminé un ouvrage d'argent d'un si admirable dessin, d'une exécution aussi parfaite.

« A l'époque où ces pièces ont été travaillées, Cellini avait abandonné l'orfévrerie pour la grande sculpture. Et la merveilleuse habileté des derniers artistes du seizième siècle avait quelque peu éclipsé les productions plus simples et plus sévères des premiers maîtres. La célèbre *Salière* qui se trouve maintenant dans la Collection impériale de Vienne et qui, d'après le propre témoignage de l'artiste, était une de ses principales œuvres, pourrait à peine, croyons-nous, subir avec avantage l'épreuve de la comparaison avec les deux pièces vraiment admirables dont il est ici question.

« Cette aiguière et ce plateau ont été achetés à Florence par Georges, troisième comte Cowper. »

(1) N°s 6103 et 6104. — (2) Vingt-neuf centimètres. — (3) Cinquante-deux centimètres.

D'accord avec M. Robinson sur l'excellence de ces deux pièces, très-probablement florentines, nous croyons de plus qu'elles ont pu être attribuées sans invraisemblance à Cellini, et qu'on pourrait y reconnaître un travail du milieu du seizième siècle. Nous remarquons aussi l'analogie des masques de l'aiguière avec le dessin que M. His de La Salle n'a pas craint d'attribuer à Benvenuto.

Lord Cowper, à qui ces deux pièces appartiennent, a bien voulu nous informer qu'elles avaient été acquises en Italie, il y a quelque cent ans, par son arrière-grand-père, en même temps que la plupart des toiles qui composent la galerie des tableaux de sa famille.

Bassin de Santa Barbara. — (Pl. XXIX.)

Pièce disparue. Moulage en notre possession.

Le chapitre de la Basilique de Santa Barbara, à Mantoue, possédait autrefois ce bassin, qui était en argent, mesurait cinquante-cinq centimètres de diamètre, et dont la décoration représentait les *Noces de Neptune et d'Amphitrite* (1). Une longue tradition l'attribuait à Benvenuto; une tradition plus récente rend les armées de la République responsables de sa disparition ou de sa destruction en 1796. Aujourd'hui, il n'en subsiste plus que des moulages en plâtre, bien que Burckhardt, dans son *Cicerone,* en parle comme si la pièce existait encore (2). Nous nous sommes appliqué à réunir tout ce que nous avons pu trouver de renseignements sur ce bassin. L'érudit professeur M. le chanoine Braghirolli, de Mantoue, a eu l'obligeance de nous y aider.

Dans l'ouvrage intitulé : *Monumenti di pittura e scultura trascelti in Mantova,* publié en 1827 (3), le comte Carlo d'Arco parle ainsi de ce bassin :

« Si nous présentons au public la gravure d'un bassin, œuvre remarquable de Benvenuto Cellini, nous en sommes redevables à la diligence de M. Sigismondo Fabbricci, de Mantoue, qui, il y a environ trente ans, ayant été chargé par les Révérends chanoines de Santa Barbara de nettoyer les objets d'argent de cette église, fut pris d'une telle admiration pour un si bel ouvrage, que, par bonne fortune, il le moula avant qu'il fût tombé dans les mains avides de l'étranger. A la vérité, Benvenuto, dans sa propre *Vita,* ne parle pas de ce travail, et dans les archives de cette basilique, où sont enregistrés les dons reçus en divers temps, nous n'avons pas trouvé de document qui en parle. Mais la constante tradition le présente comme une œuvre de Cellini, qui a pu le composer après ce reliquaire commandé par le duc Frédéric de Gonzague pour l'ampoule du *Preziosissimo,* puisqu'il dit, en effet, qu'il fit « en outre quelques ouvrages « pour le duc sous le nom du cardinal Hercule, son frère. »

Le comte Carlo d'Arco ajoute que ce bassin, enlevé au chapitre de Santa Barbara, ne fut pas détruit *(schiacciato)* comme les autres pièces d'argenterie. D'autre part, le chanoine Braghirolli a bien voulu nous apprendre que le graveur et sculpteur M. Bartolo Bosio, de Mantoue, tient de son père, aujourd'hui décédé, que l'ouvrage,

(1) Ducerceau a donné quelques gravures de plats dont les compositions se rapprochent de celle-ci. Voir à la Bibliothèque nationale (Estampes) le volume marqué E d 2 f.

(2) « A Mantoue, dans la sacristie de Santa Barbara, on lui attribue un bassin (Becken). » *Der Cicerone,* par Jacob Burckhardt, 4ᵉ édition, revue par le Dʳ Wilhelm Bode. Leipzig, 1879.

(3) Mantoue, Caranenti. In-fol. avec planches. Voir texte, page 23, et planche XII.

Heliog^r Dujardin. Imp. Eudes.

BASSIN DE SANTA BARBARA.

d'après un moulage de la pièce disparue.

E. PLON & Cie Edit. PLANCHE XXIX.

dont personne ne contestait l'attribution, avait été requis vers 1796, en même temps que toutes les pièces d'argent de la Basilique de Santa Barbara. Le père de M. Bosio l'avait appris lui-même de l'architecte Zani, professeur à l'Académie que possédait alors la ville de Mantoue. Et d'après le récit de Zani, des moulages en avaient été pris par Fabbricci, artiste cultivant diverses branches de l'art, et qui, à la fin du siècle dernier, était conservateur du Musée mantouan.

Dans l'ouvrage cité plus haut, le comte Carlo d'Arco donne la description suivante du bassin de Santa Barbara :

« Tout autour de la partie centrale formant la convexité du bassin, se trouvent quatre grands fleuves, versant les eaux de leurs urnes. Sur la périphérie, des groupes de tritons et de néréides, montés sur des chevaux marins, fêtent les noces de Neptune et d'Amphitrite, qui s'embrassent tendrement, tandis que de petits génies volent au-dessus d'eux en jouant et en répandant des fleurs. Sur la bordure, de petites rivières baignent de leurs eaux les pieds de riantes villas. Ces diverses compositions sont séparées par des ornements du style du Buonarroti, style, il faut bien le dire, qui n'est pas toujours le meilleur. Mais, dans une telle abondance d'objets représentés, tout est distribué avec tant de raison, que la pensée principale domine distinctement, et que les accessoires enrichissent sans que leur nombre cause ni encombrement ni confusion. »

M. C. d'Arco, qui donnait en même temps une gravure très-réduite de la pièce, n'avait pas cru devoir reproduire la composition du petit médaillon central *(specchietto)*, parce que, dans le moulage d'après lequel il avait fait son dessin, c'est une *Santa Barbara* qui était représentée dans ce médaillon, et qu'il lui paraissait impossible qu'un artiste aussi judicieux que Cellini eût commis cette erreur de placer une sainte en compagnie de toutes ces divinités mythologiques.

Fabbricci, dans l'intérêt des arts, et pour être agréable à des professeurs de l'Académie et à des artistes, après avoir moulé l'original, l'avait, pour eux, reproduit en plâtre, en un petit nombre d'exemplaires, disparus pour la plupart. M. Bartolo Bosio possédait le plâtre où se trouve la *Santa Barbara,* et nous l'avons acquis de lui pour en donner la reproduction, par l'héliogravure, dans la planche qui figure ci-contre.

Tout le monde est d'accord que Cellini ne peut pas être l'auteur de la *Santa Barbara.* Mais à quelle époque a-t-elle été introduite au milieu des noces païennes de Neptune et d'Amphitrite? Les chanoines, pour motiver la présence d'une composition mythologique dans leur sacristie, auraient-ils eu l'idée malheureuse de mutiler la pièce originale pour y faire figurer contre toute raison l'image de la vénérée patronne de leur basilique? Cette supposition est invraisemblable et contraire au sentiment artistique qui a toujours dominé en Italie. Nous sommes plutôt porté à croire que la *Santa Barbara* n'a figuré que sur quelques-uns des exemplaires en plâtre, et qu'elle y a été placée pour rappeler que l'original avait été possédé par le chapitre. Dans ce travail ajouté, plusieurs personnes croient reconnaître la main de Bellavite, sculpteur distingué de l'Académie de Mantoue, au temps où furent exécutés les plâtres du bassin.

Mais ce qui vient compliquer la question, c'est qu'il existe à Bergame un autre plâtre du même ouvrage, appartenant au comte Vimercati Sozzi, et que ce plâtre présente une variante dans le sujet du médaillon central, où se trouve, à la place de Santa Barbara, le portrait de Charles de Gonzague. Or, Charles Ier ayant occupé le trône ducal

de 1627 à 1637, Cellini était mort cinquante-six ans avant son avénement; et si la pièce originale portait en effet cette représentation, elle ne peut plus être attribuée au Florentin. Le portrait de Charles Ier rappelant la médaille de G. Moroni de Mantoue (1), on pourrait alors donner le bassin à cet habile artiste, qui n'était connu que comme médailleur, et dans lequel on devrait saluer aussi un orfévre de mérite.

Mais rien ne nous paraît prouver que le portrait de Charles de Gonzague existât en effet sur le bassin original, où il n'eût pas été mieux à sa place que la Santa Barbara. D'ailleurs, la pièce paraît bien appartenir à l'art italien du milieu du seizième siècle.

Deux Coupes de la Galerie des Gemmes, à Florence.

Objets disparus.

Au Louvre, au *Grüne Gewölbe* de Dresde, au Musée de Berlin, au Musée de Naples, au *Bargello* de Florence et dans plusieurs collections privées, on montre des coupes, des plats, des aiguières, des vases, divers et par la forme et par la matière : cristal de roche, agate, sardoine ou onyx, lapis-lazuli, dont les montures sont attribuées avec plus ou moins de fondement à Benvenuto. Nous avons relevé quelques-uns de ces objets, dont nous parlerons successivement ci-après :

Deux pièces de cette série, encore conservées à Florence dans la première moitié de notre siècle et qui présentaient peut-être plus que d'autres les présomptions d'une attribution exacte, ont malheureusement disparu. M. Labarte les a relevées en ces termes, à la suite des œuvres authentiques de Benvenuto :

« Il y a peu d'années encore, dit-il, nous pouvions y joindre la monture d'une coupe de lapis-lazuli, offrant trois anses d'or émaillé, rehaussées de diamants, et le couvercle d'or émaillé d'une autre coupe de cristal de roche, qui étaient conservées toutes les deux dans le Cabinet des Gemmes de la Galerie de Florence, et qui reposaient depuis le seizième siècle dans le trésor des Médicis. Ces deux objets, que nous avons admirés plus d'une fois, ont péri dans le creuset d'un voleur. »

Un Vase et quatre Coupes de la Galerie d'Apollon.

Musée du Louvre.

Dans une des vitrines de la Galerie d'Apollon se trouvent cinq pièces de jaspe divers, dont les montures d'or émaillé sont supposées de la main de Cellini. Ces cinq pièces faisaient autrefois partie de la collection des gemmes et joyaux de la couronne, puisqu'elles ont été relevées dans l'inventaire de 1791. La nature du travail indique l'époque du règne de François Ier et la manière de l'orfévre florentin. Il est donc assez vraisemblable que c'est au petit Nesle que ces montures furent exécutées.

Le vase est en jaspe oriental (2). M. H. Barbet de Jouy, qui le décrit dans son excellent Catalogue, en parle en ces termes :

« Le goût et la manière de Benvenuto Cellini se remarquent dans le dessin et l'exécution des

(1) Zani, dans son *Enciclopedia*, indique que ce très-habile médailleur travaillait en 1628.

(2) Voir n° 461 de l'*Inventaire des bijoux de la couronne*, de 1791; et n° 231, *Notice des gemmes et joyaux* de la Galerie d'Apollon, par H. Barbet de Jouy ; série E, 1876.



Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

VASE EN CRISTAL DE ROCHE GRAVÉ, MONTURE D'OR ÉMAILLÉ

(Kunst-Gewerbe Museum, à Berlin.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.



animaux chimériques dont sont composées les anses recourbées. Il nous serait difficile d'admettre qu'un autre que lui eût ciselé et émaillé les petites sirènes et les animaux femelles, à têtes de lionnes, dont les ailes étendues se rejoignent et forment autour du fût du vase un gracieux collier. C'est bien de la sorte que l'artiste florentin ciselait jusqu'au vif et modelait ses petites figures en posant avec justesse l'émail dont il ménageait adroitement l'épaisseur de la couche. Remarquons dans la monture du pied une ornementation et des imitations de pierreries par des émaux, que nous retrouvons sur quelques coupes de pierres dures et de cristaux de roche de la collection, dont l'orfévrerie se rattache à l'école de Benvenuto Cellini, s'il n'en est pas l'auteur. »

M. Barbet de Jouy signale surtout, comme pouvant être attribuées à Cellini, en même temps que ce vase, quatre coupes : une en jaspe de Sicile, une autre en jaspe oriental; la troisième en jaspe veiné de blanc et de rouge, la quatrième en jaspe vert fleuri (1).

Dans l'une, le calice est rattaché au balustre par une agrafe émaillée, que M. Barbet de Jouy croit ajoutée au temps où les travaux de Benvenuto en France formaient école. La monture de la seconde présente beaucoup d'analogie avec celle du vase. Des serpents travaillés au ciselet forment les anses de la troisième, où l'on remarque aussi des émaux simulant des pierreries, sur le pied et sur l'anneau. La dernière est surtout remarquable :

« L'orfévrerie, dit M. Barbet de Jouy, est en rapport avec les motifs de la taille; ce sont des sirènes et des dauphins, ciselés et émaillés, qui accompagnent les ornements placés entre la coupe et le pied, pour en cacher la jonction; l'intention est encore plus marquée dans le sujet du petit groupe en ronde bosse, posé en surélévation sur le bord de la coupe : Neptune et Amphitrite y sont représentés; ces figurines sont ciselées avec beaucoup de finesse; les chevelures, le trident et une légère draperie ont été ménagés dans la couleur naturelle de l'or, et l'émail blanc dont sont revêtues les chairs, en opposition avec la nuance foncée du jaspe, donne au groupe toute l'importance qu'a recherchée l'artiste. »

M. Philippe Burty, en parlant des deux figurines, *Neptune et Amphitrite*, fait remarquer leur mouvement renversé (2), attitude que Cellini paraît, en effet, avoir recherchée quelquefois. On en a une preuve connue dans les figures de l'*Océan* et de la *Terre* de la *Salière* de François Ier. L'artiste avait orné aussi de deux figures en ronde bosse un petit vase destiné à la duchesse de Toscane.

Vase de cristal de roche. — (Pl. XXX.)

Kunst Gewerbe Museum, à Berlin.

Cette pièce, importante par sa grandeur et sa beauté, faisait partie de la Collection appelée Kunstkammer, qui appartenait autrefois aux Musées royaux, et a été, il y a quelques années, déversée dans le Musée des arts et métiers, de récente fondation. Le

(1) Ces quatre coupes portent les nos 221, 346, 494 et 478 de l'*Inventaire des bijoux de la couronne*, de 1791; et les nos 188, 189, 190 et 191 de la *Notice des gemmes et joyaux*, de M. H. Barbet de Jouy; série E, 1876. — Le vase et les quatre coupes ont été gravés par M. Jacquemart dans le grand ouvrage in-folio de M. Barbet de Jouy : *Les gemmes et les joyaux de la couronne*, planches XVIII, XX, XXII, XXIV et XXX.

(2) *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIX, p. 538 et 540.

vase en cristal de roche a été, dit-on, taillé et gravé par Valerio Vicentino. La monture, en or émaillé, est attribuée à Cellini.

Valerio Belli, dit Vicentino, artiste habile et laborieux, exécuta des vases de jaspe, de sardoine, de lapis-lazuli, d'agate, d'améthyste, de cornaline, et une multitude de pièces en cristal de roche pour le Pape Clément VII, qui en faisait présent à des princes et à des Souverains. Vasari nous l'apprend, et il ajoute que cet orfévre avait le sage esprit de graver d'après l'antique, ou sur les dessins des meilleurs artistes, les compositions dont il ornait le cristal. Le vase de l'ancienne Kunstkammer peut donc être un de ces ouvrages de Valerio offerts par Clément VII à quelque prince ou grand personnage. Cellini pourrait avoir exécuté la monture, aussi bien que l'un des autres orfévres au service de ce Pape; le caractère des deux masques, placés sous les anses, ne contredirait pas la supposition. Cependant, on ne trouve pas trace dans les Mémoires de rapports entre Benvenuto et Valerio. En tout cas, ce vase est un travail italien qui paraît de la première moitié du seizième siècle. Il a été acquis en 1829, à Venise, au prix de cent dix-sept louis d'or, pour le compte du Roi de Prusse, par le baron C. T. de Rumohr (1).

Plat de cristal de roche. — (Pl. XXXI.)

Musée National, à Florence.

Ce plat, conservé à Florence dans le Musée du Bargello, aujourd'hui *Museo Nazionale,* est en cristal de roche gravé. Au milieu, l'artiste a représenté l'arche, dans laquelle les animaux, gravissant une longue rampe, entrent processionnellement, tandis que Noé, à genoux, invoque le Dieu des patriarches. Tout autour de ce sujet central, et comme entraînés par une sorte de tourbillon, des oiseaux de toute espèce semblent s'élancer vers l'arche de salut.

La monture est en argent; son dessin élégant, sa simplicité, ne rappellent en rien les ornementations plus cherchées de Cellini, et nous pensons que c'est à tort qu'on a cru pouvoir l'attribuer à cet artiste. Huit petits bas-reliefs également d'argent ont été rapportés sur la bordure. On y distingue : le *Sacrifice d'Abraham,* la *Bénédiction d'Isaac,* l'*Échelle de Jacob, Moïse, Josué,* le *Roi David, Salomon,* le *Précurseur.*

La pièce appartient, selon toute vraisemblance, à cette belle période de l'art italien du milieu du seizième siècle.

Coupe de lord Salisbury. — (Pl. XXXII.)

Château de Hatfield, Hertfordshire, Angleterre.

Cette coupe, en cristal de roche, a la forme d'une nef. Des animaux, des arbres, des oiseaux y sont gravés, et deux becs ou goulots terminent le vase de chaque côté. Le nœud est taillé en forme de coquille, et le pied est cannelé. La monture de la tige et du pied, la bordure de la coupe et son couvercle, sont en or repoussé, richement émaillé.

(1) C. T. von Rumohr, *Drei Reisen nach Italien,* p. 276. Leipzig, Brockhaus, 1832.

Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

PLAT DE CRISTAL DE ROCHE GRAVÉ, A MONTURE D'ARGENT

(Musée national de Florence.)

E. Plon et Cie, imp.-édit. PLANCHE XXXI.

Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

COUPE EN CRISTAL DE ROCHE GRAVÉ, A MONTURE D'OR ÉMAILLÉ

(Collection de Lord Salisbury.)

E. Plon et Cie, imp.-édit. PLANCHE XXXII.

Sur le couvercle, l'émail vert translucide figure les vagues de la mer, au milieu desquelles s'ébattent des poissons, des dauphins, et d'autres monstres marins. Au sommet, un *Neptune* en ronde bosse, armé de son trident, est assis sur une grande coquille, de l'orifice de laquelle un homard sort en rampant. Le dessin d'ornementation du nœud est à remarquer, ainsi que les émaux de la monture, comme appartenant à une bonne époque de l'orfévrerie italienne, le milieu du seizième siècle. L'attribution à Benvenuto, bien qu'elle ne soit en rien établie, n'est donc pas impossible.

Cette coupe a figuré en 1862 à l'Exposition du South Kensington Museum (1), en même temps qu'une série de pièces, toutes d'une remarquable beauté, appartenant également à lord Salisbury, qui les conserve habituellement à son magnifique château de Hatfield, dans le Hertfordshire. La découverte de trois d'entre elles est assez récente, et s'est produite dans des circonstances curieuses. Dans une chambre depuis longtemps inhabitée du vieux manoir historique de Hatfield, le hasard fit remarquer, sous un lit, une caisse d'assez pauvre aspect, mais dont le contenu fut une double surprise : elle recélait une grande et ancienne cassette à montures d'argent d'un beau travail espagnol; et cette cassette, ouverte à son tour, renfermait trois pièces italiennes du seizième siècle : une coupe en cristal de roche, à monture d'or émaillé, enrichie de rubis, de perles et de saphirs; une cuiller et une fourchette pareillement en or émaillé.

Paix du prince Borghèse.

Palais Borghèse, à Rome.

Mgr X. Barbier de Montaut a parlé, dans la *Revue de l'art chrétien* (2), de ce précieux objet, d'une remarquable beauté, qui a figuré à l'Exposition religieuse de Rome, en 1870. Nous transcrivons la description qu'il en donne :

« Voici une paix qui est un vrai bijou, et si finement travaillée qu'on l'attribuerait avec plaisir à Benvenuto Cellini. Son aspect général est celui d'un temple que buttent des contre-forts. Au soubassement, un camée antique représente une *Méduse* qui étend à droite et à gauche des ailes émaillées, ce qui la transforme en ange. Deux colonnes en lapis-lazuli encadrent un *Christ* bénissant, de style byzantin, sculpté en fort relief sur améthyste, et environné d'une auréole flamboyante. La frise, semée de topazes, est surmontée d'un fronton, où deux pots à feu brûlent en l'honneur de la croix. Enfin, un ravissant médaillon de la Vierge rayonne sur un fond d'émail bleu. »

L'auteur de l'article, comme on le voit, ne note qu'avec réserve l'attribution donnée depuis longtemps à cette paix. Il s'agit d'ailleurs ici d'un ouvrage où s'est tout particulièrement complu l'admirable talent d'un artiste qui devait être surtout un graveur en pierres dures, et Valerio Vicentino semblerait plus particulièrement désigné par ces mots de Vasari : « *Fece Valerio per il medesimo Papa* (Clemente VII) *alcune paci bellissime* (3). »

(1) Elle y était cataloguée sous le n° 7652. — (2) Tome XVIII.
(3) VASARI, édition G. Milanesi, t. V, p. 379 et 380.

La Déposition du Christ, paix. — (Pl. XXXIII.)

Trésor du Dôme, à Milan.

Cette paix (1), en forme d'édicule, est exécutée pour la plus grande partie en or ciselé; pourtant, diverses gemmes concourent aussi à sa construction et à sa décoration. Au milieu se voit une composition, repoussée en haut relief, représentant la *Déposition du Christ.* La croix est enrichie de treize pierres précieuses. De chaque côté, deux colonnes de lapis à chapiteaux corinthiens soutiennent l'entablement. Audessus, les armes des Médicis, surmontées de la tiare pontificale (2), sont supportées par cinq chérubins en haut relief. Au sommet sont ciselées en ronde bosse la figure du Père éternel et celles d'anges en adoration.

Ce bel ouvrage italien du seizième siècle a été attribué quelquefois à Cellini, et plus souvent à Caradosso (3). Le style simple des figures et le caractère général nous portent à écarter Benvenuto. S'il est exact, comme on l'assure, que cette paix ait été exécutée pour Pie IV et donnée au Dôme de Milan par ce Pontife, il est historiquement impossible de maintenir l'attribution à Caradosso, qui travaillait encore au temps de Clément VII (4), mais était mort longtemps avant 1559, date de l'avénement de Pie IV (5).

Jean-Ange de Médicis, pape sous le nom de Pie IV, était né à Milan en 1499. Il est donc naturel de supposer qu'il ait fait présent de cette paix à la cathédrale de sa ville natale. Le dessin large et puissant de la pièce, le caractère des figures et leur analogie avec celles qui ornent la cassette Farnèse, dont nous aurons à parler ci-après,

(1) La pièce a été relevée par M. Mongeri dans un ouvrage intitulé : *Arte in Milano.*

(2) Attentivement examinées, ces armes ne paraissent pas avoir été ajoutées après coup.

(3) Voir Charles C. Perkins, *Les Sculpteurs italiens,* t. II, p. 162.

(4) Le testament de Caradosso est daté du jeudi 6 décembre 1526. On suppose généralement que cet artiste mourut en 1527. (Eugène Piot, E. Muntz, Caffi, Bertolotti.)

(5) Nous allions mettre ces lignes sous presse, lorsque parut un nouveau fragment de l'œuvre de M. J. Friedlaender : « *Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Iahrhunderts.* » Nous y avons constaté que les raisons qui portent l'auteur à écarter le nom de Caradosso sont précisément celles qui nous ont déterminé à conclure dans le même sens. Voici d'ailleurs ce qu'écrit à ce sujet M. Friedlaender, à la page 214 de son ouvrage :

« Dans le *Cicerone* de Burckhardt, 4e édition, page 392, on trouve mentionnée comme œuvre de Caradosso « une paix en or au Dôme de Milan, 1527 » : si la date de 1527 se trouvait sur cette œuvre, comme on pourrait le croire d'après les mots cités, cette *paix* (on appelle ainsi une plaque que l'on donne à baiser aux fidèles avant la communion) pourrait à peine être l'ouvrage du Caradosso. Le maître mourut en effet dans les premiers jours de cette même année. — Mais, comme me l'écrit le docteur Gustave Frizzoni, de Milan, qui a examiné la pièce avec soin, elle ne porte pas la date 1527, et de plus elle est ornée des armes du Pape Pie IV. Dans les « *Annali della fabbrica del Duomo di Milano* » (t. IV, p. 46), les éditeurs disent que cette paix fut un présent de ce Pape. Cette vieille tradition est d'autant plus croyable que Pie IV était, on le sait, un Milanais. Il en résulte donc que ce travail ne peut être de Caradosso, Pie IV ayant été élu pape le 25 décembre 1559, et Caradosso étant mort trente-deux ans auparavant. — A la vérité, ces armes pourraient être celles d'un autre Pape de la maison de Médicis, Léon X ou Clément VII; mais cette objection se trouve contredite aussi bien par la vieille et sûre tradition milanaise que par le style de l'ouvrage. — L'ami que j'ai déjà cité m'écrit en effet : « Par le style du groupe représenté, style déjà quelque peu exagéré et maniéré, « ce travail, orné de diamants, de camées et de deux colonnes en lapis-lazuli, appartient à une époque bien « postérieure au Caradosso, au temps de Pie IV. » — Il ne faut pas s'étonner que, anciennement, les Milanais aient attribué ce travail au célèbre orfévre leur compatriote. En Italie, il est d'usage de mettre sur tout travail d'orfévrerie supérieur le nom de Caradosso ou celui de Cellini. »

Heliog. Dujardin

Imp. Eudes.

PAIX DU TRÉSOR DU DÔME

(à Milan)

E. PLON & Cie Edit.

PLANCHE XXXIII.

nous avaient fait penser à Manno, élève de Cellini, comme pouvant être l'auteur de la paix du Dôme de Milan. Mais cet orfévre, qui fut au service des Papes Jules III et Paul IV, ne paraît pas avoir travaillé pour Pie IV; du moins nous n'avons pas trouvé son nom sur les registres de la Trésorerie pontificale pendant les années 1559 à 1565. Les orfévres et joailliers assez obscurs qu'on y voit figurer sont Andrea Ghidetti, Bartolomeo Bulgaro, Paolo Giannino, et d'autres dont les noms ont encore moins de notoriété. Mais à la même époque Pie IV employait pour ses monnaies et médailles trois maîtres de premier ordre, Alessandro Cesati, dit le Grechetto, Federico Bonzagna, dit Federico Parmense, et Giovan Antonio Rossi (1). Or tous trois étaient non-seulement graveurs en médailles, mais aussi sculpteurs et orfévres. Si la paix du Dôme de Milan a bien été exécutée pour Pie IV, parler à son sujet de l'un de ces maîtres semblerait donc mieux indiqué que de parler de Cellini.

Mais le nom de Pie IV a-t-il été prononcé avec une autorité suffisante à propos de la pièce dont nous nous occupons ici? Les armoiries pourraient aussi bien être celles de Léon X ou de Clément VII. Caradosso travailla pour ces deux Pontifes, et, au dire de Vasari, Valerio Vicentino exécuta nombre de paix pour le second. Le célèbre orfévre et graveur en pierres fines ne renierait sans doute pas cette *pace* d'un style si pur, et où l'on remarque précisément trois camées : deux têtes sur les deux piliers des colonnettes, et un *Jonas sortant de la baleine,* au-dessous du tombeau. Cependant, il nous paraît plus raisonnable de nous en tenir à la tradition qui nomme le Pape milanais Pie IV comme donateur, et de songer à l'un des artistes qui ont travaillé pour lui.

Apothéose de Charles-Quint. — (Pl. XXXIV.)

Bibliothèque Vaticane, à Rome.

Ce remarquable bas-relief, en argent repoussé et ciselé, passe pour avoir été exécuté par Cellini sur les dessins de Michel-Ange. Mgr Barbier de Montaut l'a déjà relevé dans un ouvrage intitulé : *La Bibliothèque Vaticane et ses annexes* (2). On le conserve dans la partie de la Bibliothèque qui forme le Musée chrétien. Il mesure treize centimètres de diamètre.

Au milieu, sur un piédestal, l'Empereur est assis sur un trône; de la main droite il tient le glaive; de la gauche, le globe terrestre. Entre ses jambes, l'aigle de Jupiter, les ailes éployées, serre dans son bec un anneau auquel sont enchaînés six guerriers debout, placés trois à la droite, trois à la gauche du trône. Derrière Charles-Quint se dressent les colonnes d'Hercule, emblème de ce prince. Le cadre est enrichi de quatre pierres fines et d'ornements empruntés au genre des cuirs.

Aucun document n'établissant que cette pièce se rattache à Benvenuto, qui n'eut de rapport avec l'Empereur que pour lui présenter le missel de Paul III, il serait

(1) Voir aux Appendices une note sur les orfévres et médailleurs qui travaillèrent pour les Papes Jules III, Paul IV et Pie IV.

(2) Rome, Spithœver.

beaucoup plus naturel de songer à Leone Leoni, orfévre, médailleur et sculpteur, qui fut au service de Charles-Quint et de Philippe II. Cet artiste exécuta en effet une statue en bronze, plus grande que nature, représentant l'Empereur foulant aux pieds une figure de la *Fureur*, avec l'inscription : *Cæsaris virtute furor domitus;* ouvrage qui avait déjà été envoyé en Espagne au temps où Vasari écrivait ses biographies des artistes, et que l'on voit encore aujourd'hui au Musée du Prado. Charles-Quint le combla de faveurs; il le créa chevalier, avec privilége de noblesse pour lui et ses descendants; il lui fit une pension de cent cinquante ducats, lui donna une maison à Milan, et le garda quelque temps auprès de lui à Bruxelles, dans son propre palais, où il allait le voir travailler. Leone Leoni sculpta en outre une statue en marbre et un buste de ce prince, une statue de l'Impératrice, et une autre de Philippe II. On lui doit également une médaille de Charles-Quint, et l'on sait qu'après un long séjour en Espagne, il revint riche et chargé de présents. Vasari ajoute qu'il avait composé des bas-reliefs en bronze, de forme ovale, de deux brasses, représentant l'Empereur, Philippe II et le cardinal de Granvelle.

Le Musée du Louvre possède un grand médaillon de bronze, haut de soixante-huit centimètres et large de cinquante-huit, qui faisait autrefois partie des *Monuments français*, où il était classé sous le n° 146; il a été relevé au Catalogue du Louvre sous la rubrique *Sculpteurs français* (n° 109), mais il est aujourd'hui noté comme attribué à Leone Leoni, et figure avec raison dans la salle de la Renaissance italienne. C'est un portrait de Charles-Quint, et il porte une inscription indiquant qu'il a été exécuté sur l'ordre du cardinal de Granvelle (1). Il est donc bien probable que c'est un des trois médaillons mentionnés par Vasari, car il s'y rapporte aussi par les proportions. On en remarquera le cadre, qui présente une certaine analogie avec celui du bas-relief dont nous nous occupons en ce moment. De ces circonstances, on peut conclure qu'il y aurait beaucoup plus de raisons d'attribuer la pièce à Leone Leoni qu'à Benvenuto.

Bassin du baron Pepoli. — (Pl. XXXV.)

A Trapani, Sicile.

Cette belle pièce, provenant de la maison du cardinal Grimaldi, qui l'a longtemps possédée, appartient aujourd'hui au baron Agostino Pepoli, à Trapani, en Sicile. Elle est en argent repoussé et ciselé, et mesure cinquante centimètres de diamètre. Il en existe un moulage à Florence, chez M. Lelli, qui le tient du baron Pepoli.

La large bordure de ce bassin est enrichie de huit figures de femmes couchées, qui paraissent caractériser la *Justice*, la *Vérité*, l'*Abondance*, la *Fidélité*, la *Foi*, une *Charité* païenne, la *Force* et l'*Espérance*. Ces sujets sont séparés par huit masques, quatre d'hommes, deux de femmes et deux d'enfants. Dans la partie creuse, six

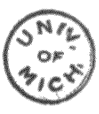
(1) Voici cette inscription : « CAROLO . V . MAX . IMP . OPT . PRINCIPI . ANT . PERRENOT . GRANVELLANVS . COEPS . ATREBATENSIS . EIVS . PRIMVS . CONS . RERVM . STATUS . ET . SIGILLORVM . CVSTOS . DNO . S . OPTIME . MERITO . HANC . AD . VIVVM . HVIVS . PRINCIPIS . EFFIGIEM . DIVTVRNÆ . MEMORIÆ . EX . ÆRE . POSVIT. »



Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

APOTHÉOSE DE CHARLES-QUINT

(Bibliothèque Vaticane.)



Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

BASSIN D'ARGENT

(Collection de M. le baron Pepoli.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.

médaillons ovales montrent des tritons et des nymphes groupés deux à deux, entre des cartouches composés de rinceaux et de fruits. Sur la partie convexe du milieu, quatre petites têtes d'amours soutiennent les rinceaux des quatre médaillons dans lesquels se jouent des oiseaux. Une flamme est représentée au centre, dans une cavité ronde.

Parmi les groupes, on remarquera celui qui représente un triton enlevant une nymphe, les deux figures étant vues de dos. L'analogie de composition entre ce groupe et un autre presque semblable du plat de Santa Barbara est à noter. Les deux pièces pourraient bien d'ailleurs être l'œuvre du même orfévre; toutes deux sont italiennes, du milieu ou de la seconde moitié du seizième siècle, et elles ne sont pas en contradiction, par la composition des sujets ni par le caractère des ornements, avec ce que l'on peut se figurer des bassins de Benvenuto d'après la description donnée par l'artiste du bassin du cardinal de Ferrare, et d'après ce que l'on connaît de ses œuvres.

Jeronimo Ruscelli, dans ses *Imprese,* ouvrage imprimé à Venise en 1580, donne une gravure représentant une flamme semblable à celle qui figure au centre du plat du baron Pepoli. C'était, dit-il, avec la légende « *Deorsum nunquam* », la devise d'une dame aussi noble par sa naissance que remarquable par les agréments de sa personne et la culture de son esprit, Claudia Rangona, qui avait épousé en 1550 Giberto da Correggio, pareillement de sang illustre. La belle Claudia eut de la vivacité dans ses passions, si l'on en juge par ces quelques lignes que lui consacre Litta :

« En 1562, des dissentiments s'étant élevés entre elle et son mari, elle ne l'aima plus; et en 1566 elle le quitta (*gli voltò le spalle*), et s'enfuit à la Mirandole, auprès de la famille Pic. Bien que Giberto fût disposé à la recevoir si elle revenait, il fut convenu entre les deux familles Rangoni et Correggio qu'elle retournerait à la maison paternelle. Mais elle, qui s'était affranchie de son époux, ne voulut pas se soumettre à la volonté de son frère. On dit que le vrai motif de toutes ces difficultés, ce furent ses amours avec le cardinal de Correggio, qui, en effet, au conclave de 1572, fut exclu du pontificat en raison de son intimité avec Claudia. De plus, elle passe pour avoir payé un sicaire, qui aurait été chargé par elle de supprimer de ce monde une dame connue du cardinal et dont elle était jalouse. »

Claudia obtint, en 1567, l'annulation de son mariage pour cause de consanguinité, et elle vécut toujours à Rome (1). Les Rangoni étaient de Modène; Claudio, son père, fut longtemps au service de François Ier, dont il avait embrassé le parti. Lucrezia, mère de Claudia, était fille de Ludovic Pic, comte de la Mirandole. Dans les Mémoires de Benvenuto, on voit plusieurs fois l'artiste en rapport avec ceux des seigneurs de la Mirandole qui vivaient à la cour de France; il dit même avoir travaillé pour l'un d'eux. Cellini peut donc avoir travaillé aussi plus tard pour Claudia, et il n'est pas impossible que ce soit précisément l'*impresa* de cette dame que l'on retrouve sur le bassin du baron Pepoli.

(1) Elle y mourut en 1593, laissant sa fortune aux Barnabites, qui, pour remplir les intentions de la légatrice, édifièrent l'église de San Paolo alla Colonna. Quelques-unes des lettres de Claudia ont été publiées par Tiraboschi, dans la *Biblioteca Modenese.*

Combat de Persée et de Phinée.

Jupiter foudroyant les Géants. — (Pl. XXXVI.)

Bibliothèque Vaticane, à Rome.

Ces deux bas-reliefs, en argent ciselé, sont de forme ovale, et mesurent dix-sept centimètres de hauteur sur vingt-trois centimètres de largeur. On les voit au Musée païen de la Bibliothèque Vaticane.

Suivant la fable, lorsque Céphée, roi d'Éthiopie, eut donné sa fille en mariage à Persée, qui venait de la délivrer du monstre, le propre frère du roi, Phinée, à qui elle avait été déjà promise, vint la disputer au héros pendant les noces. Persée pétrifia l'agresseur et ses compagnons en leur présentant la tête de Méduse. C'est évidemment le sujet traité ici par l'artiste. Surpris pendant le festin, Persée se précipite vers ses ennemis; il tient à la main la tête de la Gorgone. D'autres guerriers prennent les armes pour le seconder. A la table est assis Céphée, le front ceint du diadème, et près de lui se tient Cassiope, son épouse, cette reine imprudente qui, ayant prétendu, avec sa fille, lutter en beauté contre Junon et les Néréides, avait excité la colère de ces divinités et celle de Neptune. Près de la place où se trouvait Persée, on voit les chaînes et les anneaux avec lesquels les Néréides avaient attaché Andromède au rocher. L'Amour porte un des plis du rideau suspendu derrière la table; et au-dessus des colonnes du palais, dans l'Empyrée, bondit le cheval Pégase, qu'Hésiode dit être né d'une goutte du sang de la Gorgone, et s'être aussitôt envolé au séjour des immortels.

La seconde composition représente *Jupiter foudroyant les Géants,* souvenir de la fable antique fréquemment traité par les artistes italiens de la Renaissance.

Ces deux pièces ont été attribuées à Benvenuto, sans qu'aucun document établisse qu'il en soit réellement l'auteur. Néanmoins, le caractère des figures nous porte à accepter cette hypothèse comme assez vraisemblable. Que l'on remarque surtout le *Jupiter*, le mouvement de sa tête, sa barbe, sa chevelure, l'anatomie du torse et des membres, la longueur des pieds; et que l'on regarde ensuite le *Christ* de l'Escurial. L'analogie nous paraît presque concluante. Les trois déesses nues, placées à gauche dans l'Empyrée, celle surtout qui est vue de dos, ne rappellent-elles pas aussi l'*Andromède* du bas-relief du *Persée* (1)?

Le *Combat de Persée et de Phinée* n'indique pas Cellini par des indices aussi frappants. L'œuvre est beaucoup moins caractérisée. Mais si l'on accueille l'attribution pour l'une des pièces, il est difficile de ne pas l'accepter aussi pour son pendant.

Préféricule. — (Pl. XXXVII.)

Musée National, à Naples.

Ce petit vase ou préféricule, en sardoine orientale, mesurant un peu moins de dix-huit

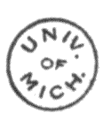
(1) M. le marquis de Valori possède un dessin attribué à Benvenuto, dessin à la plume lavé de bistre, représentant le repas des dieux de l'Olympe, dans lequel les attitudes des figures, leur modelé et leurs contours présentent une analogie assez remarquable avec les groupes de l'Empyrée dans le bas-relief de *Jupiter foudroyant les Géants.*

Héliog^r. Dujardin. Imp. Eudes.

1. COMBAT DE PERSÉE ET DE PHINÉE._2. JUPITER FOUDROYANT LES GÉANTS.

(Bas-reliefs en argent de la Bibliothèque Vaticane.)

E. PLON & Cie Edit. PLANCHE XXXVI.





Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

PRÉFÉRICULE

(Musée de Naples.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.



centimètres de hauteur, est décoré de rubis et d'autres pierreries. Une sirène d'or émaillé forme le nœud de l'anse, qui malheureusement a disparu. Le pied est enrichi d'émaux. C'est un ouvrage italien du seizième siècle, mais où l'on ne remarque pas de caractère assez particulier pour justifier l'attribution.

Reliquaire.

Basilique Vaticane, à Rome.

Ce bel objet est partie en cristal de roche, partie en vermeil; il contient plusieurs reliques et un morceau de la vraie croix. A certaines grandes fêtes ou solennités religieuses, il est exposé sur le maître-autel de la Basilique Vaticane (1). L'attribution qui en a été faite à Benvenuto est toute récente et ne repose sur aucun fondement.

Reliquaire de l'Argenterie des Médicis.

Palais Pitti, à Florence.

Celui-ci est en cristal; il mesure de trente à trente-cinq centimètres de hauteur. Sa forme est celle d'une sorte de petit ostensoir. La monture en or est enrichie d'émaux blancs opaques, bleus et rouges. Fixer une attribution à une pièce de cette nature est impossible. Les émaux de la bordure du pied, par la délicatesse du dessin, indiquent une pièce sortie de l'atelier d'un habile orfévre ; c'est tout ce qu'on en peut dire.

Coupe, aux devises de Henri II. — (Pl. XXXVIII.)

Palais des *Uffizi*, à Florence.

Cette coupe, en cristal de roche gravé, est montée en or émaillé. Sur son couvercle, en or percé à jour et enrichi d'émaux, on remarque un monogramme longtemps considéré comme celui de Henri II et de Diane de Poitiers (2). Récemment, plusieurs érudits ont soutenu que ce ne sont point un H et un D, mais un H et un C, et que ces lettres combinées désignent Henri II et Catherine de Médicis. Un croissant surmonte le couvercle, où se trouvent de plus, répétés six fois, en émaux noirs et blancs alternés, trois croissants entrelacés. Le fils de François I[er] avait pris cette devise (3) étant Dauphin. Était-ce en l'honneur de Diane de Poitiers ou avant de connaître la fille du seigneur de Saint-Vallier? C'est ce que nous ne saurions déterminer avec certitude.

Nous rappellerons seulement que dans un magnifique émail de Léonard Limousin,

---

(1) Voir l'*Année liturgique à Rome,* par Mgr X. BARBIER DE MONTAUT, camérier d'honneur de Sa Sainteté. Rome, Spithœver.

(2) Ce ne peut donc être que par suite d'un malentendu que, dans une élégante édition publiée récemment de la Vie de Benvenuto, elle a été donnée comme coupe de la duchesse d'Étampes. — M. Anatole de Montaiglon a parlé de cette pièce dans un article intitulé : « *Diane de Poitiers et son goût dans les arts.* » (*Gazette des Beaux-Arts,* février 1879.)

(3) Voir les *Devises héroïques* de Claude PARADIN, imprimées à Lyon en 1557 chez Jean de Tournes.

possédé par le Louvre, tableau votif dit de la Sainte-Chapelle, où Henri II et Catherine sont représentés agenouillés, on voit du côté du Roi la lettre H et du côté de la Reine un croissant formant la lettre C (1).

Le mariage de Catherine de Médicis et du Dauphin avait eu lieu en 1533. La coupe de Florence peut donc avoir été exécutée au petit Nesle, soit par Benvenuto, soit par ses élèves, après son départ. Mais elle peut aussi être l'œuvre d'un orfévre français (2).

Chandeliers. — (Pl. XXXIX.)

Trésor de Saint-Pierre, à Rome.

Deux grands flambeaux en argent doré du trésor de Saint-Pierre ont été quelquefois attribués à Benvenuto. Aujourd'hui encore, un ouvrage justement apprécié, *Der Cicerone* (3), relève, sans la confirmer ni la contredire, l'attribution de ces flambeaux à Michel-Ange et à Benvenuto Cellini.

Or, du seizième siècle, la Basilique Vaticane ne possède plus aujourd'hui que deux chandeliers qui, avec une croix de la même époque et quatre chandeliers plus modernes, décorent l'autel papal; et le nom de l'artiste presque contemporain de Cellini qui a exécuté les trois pièces du seizième siècle est établi par des preuves concordantes et irrécusables. En effet, la partie intérieure de la branche du bas de la croix porte sa signature : *Antonio Gentile da Faenza;* et de plus, dans une estampe assez rare que possède la Bibliothèque Nationale (4) de Paris, ce même orfévre a reproduit son œuvre. La gravure est signée à droite : « *Antonius Gentilis Faetinus, aurifex inuetor sculpsit, anno sue ætatis LI.* »

L'artiste ne s'en est pas tenu là; il a donné dans une langue assez incorrecte, mais avec beaucoup de précision, d'intéressants renseignements sur l'histoire de son œuvre, dans la légende suivante inscrite au bas de la gravure, et de laquelle il résulte que les deux flambeaux sont aussi de sa main :

« *Questo e il disegno della richissima croce d'argento nella quale ui sonno di quatri ouati del posamento et i tondi delle teste de la croce sonno di cristallo intagliati con le istesse istorie che si vede. Et il piano de la croce e di lapis lazaro dell' istessa grandezza a punto che è l'opera,*

(1) *Notice des Émaux et de l'Orfévrerie,* par Alfred DARCEL; série D, n° 305.

(2) Bernard Palissy, qui s'est inspiré quelquefois des modèles des orfévres (du moins on lui attribue la reproduction en faïence de la fameuse aiguière et du bassin de Briot), a exécuté une fruitière portant le chiffre et la devise de Henri II, qui rappelle beaucoup le couvercle de la coupe des *Uffizi.* Les entre-croisements des croissants et de la lettre H, au milieu des rinceaux de la bordure percée à jour, présentent une analogie intéressante à noter et qui nous confirme dans notre opinion que la coupe de Florence a dû être exécutée en France. Quant à la fruitière de faïence, une des œuvres les plus distinguées du maître, on en connait des exemplaires dans plusieurs collections célèbres, et elle a été reproduite à la planche XXVII de la *Monographie de l'œuvre de Bernard Palissy,* par MM. SAUZAY et Henri DELANGE; in-folio, Paris.

(3) *Der Cicerone,* par Jacob BURCKHARDT, 4ᵉ édition, revue par le Dʳ W. BODE. Leipzig, 1879.

(4) Voir à cette Bibliothèque le volume intitulé : *Vases divers,* H d, 101. La Bibliothèque de Bruxelles possède aussi un exemplaire de cette planche si intéressante, relevée par Ch. LE BLANC dans son *Manuel de l'amateur d'estampes :* « Croix d'argent donnée à l'église Saint-Pierre de Rome par le cardinal Farnèse en 1582. Hauteur, 169 cent.; largeur, 58 cent. P. rare et belle. » M. GUILMARD l'a aussi cataloguée dans ses *Maîtres ornemanistes.*





Héliog. Dujardin.

Imp. Eudes.

COUPE EN CRISTAL DE ROCHE GRAVÉ, AVEC SON COUVERCLE EN OR ÉMAILLÉ

(Galerie des Uffizi, à Florence.)

E. PLON & Cie Edit.

PLANCHE XXXVIII.

con dui candellieri simili, la quale dono a l'altare di S^n Pietro di Roma l'Illmo S. card. Farnese, di felice. me. in uita sua nell' anno 1582 (1). »

« Ceci est le dessin de la très-riche croix ornée à la base de quatre médaillons ovales, et aux extrémités des branches de la croix, d'autres médaillons arrondis; les uns et les autres sont en cristal intaillé et représentant les mêmes sujets qui se voient sur la gravure. La partie plane de la croix est de lapis-lazuli, et la grandeur est exactement celle de l'œuvre. Cette croix et deux flambeaux semblables ont été donnés en son vivant à l'autel de Saint-Pierre de Rome, par l'Ill. S. cardinal Farnèse, d'heureuse mémoire, l'année 1582. »

L'auteur de la croix et des *deux chandeliers semblables,* Antonio Gentile, appelé aussi Antonio da Faenza (2), orfévre et graveur, né à Faenza, travaillait à Rome dans la seconde moitié du seizième siècle. Cicognara, quand il parle de lui, n'oublie pas de faire mention de l'important travail que lui avait confié le cardinal Farnèse : « *Quell'Antonio da Faenza, famoso pei lavori di orefiœria fatti per tante chiese e tanti principi, autore di una ricchissima croce d'argento e di due candelieri donati alla Basilica Vaticana da Alessandro Farnese, e modellatore celebrato di una quantità d'invenzioni capricciose per torcieri, per fontane e simili altre cose* (3). »

Mgr Barbier de Montaut n'a pas manqué de nommer aussi cet orfévre lorsqu'il a parlé de ces trois pièces à propos de l'Exposition religieuse à Rome en 1870 (4). Maintenant, si, par surcroît de zèle dans la recherche de la vérité, nous comparons la gravure de Gentile (pl. XXXIX, fig. 1) à la pièce, signée par lui, qui se trouve au trésor de Saint-Pierre, nous constatons l'identité. Les médaillons en cristal de roche placés aux quatre extrémités de la croix représentent : *Jésus conduit chez Pilate,* le *Couronnement d'épines, Jésus cloué sur la croix,* la *Résurrection.* Au-dessous se trouve un groupe de quatre anges se tenant par la main. Dans l'estampe, ils soutiennent la croix avec leurs ailes dressées en l'air. Mais sous le pontificat d'Urbain VIII, le chevalier Bernin suréleva l'ouvrage de Gentile en ajoutant une tige entre les anges et la croix, et sur cette tige il mit les abeilles des Barberini. Telle est la cause connue d'une variante entre l'œuvre gravée et l'œuvre ciselée du Faenza, telle qu'on la voit aujourd'hui.

Au nœud de la pièce, les quatre Évangélistes sont placés dans des niches flanquées de colonnes ioniques, au-dessus desquelles se jouent de petits anges, tandis qu'au-dessous quatre figures d'hommes soutiennent l'entablement. Entre les pieds, formés de griffes de lion, l'écu fleurdelisé des Farnèse est surmonté du chapeau du cardinal Alexandre.

Quelques-uns des plus petits anges en ronde bosse, placés au-dessus des niches des apôtres, ainsi que quelques festons au-dessus des figures qui soutiennent la base, détails qu'il était facile de détacher de la pièce, ont dû en être arrachés, soit par accident,

(1) Cette inscription est en partie coupée dans l'exemplaire de la Bibliothèque de Paris; nous l'avons restituée d'après l'épreuve de Bruxelles.

(2) « Gentili o Gentile Antonio, detto Antonio da Faenza, o Faentino ed il Faenza, oref. 1519-1609. » *Enciclopedia,* etc., di Pietro Zani. Parma, 1822.

(3) *Storia della Scultura,* etc., t. III, p. 39 de la 1re édition in-folio.

(4) Voir l'article *l'Exposition religieuse à Rome,* dans la *Revue du monde catholique,* n° 49, 10 avril 1870.

soit autrement, car on les voit sur lė dessin de Gentile, et ils ne se retrouvent plus aujourd'hui sur la croix du Vatican.

L'armature intérieure, destinée à soutenir ce grand et bel ouvrage, est en fer; l'extérieur est en argent doré.

Quant aux deux flambeaux, de construction semblable, presque identique avec celle de la croix, décorés dans le même style, ce sont bien évidemment ceux dont parle Gentile dans la légende de sa gravure, comme ayant été donnés en même temps par le cardinal Farnèse à la Basilique Vaticane. Les trois pièces sont donc heureusement arrivées jusqu'à nous.

Trois Vertus adossées, accompagnées de petits enfants, supportent la bobèche découpée en trèfle. Au nœud, des Sibylles et des Prophètes sont assis dans des niches; et l'ensemble de la construction est également porté par des figures d'hommes, dans le style de Michel-Ange, entre lesquelles se trouvent des médaillons en cristal de roche, représentant la *Cène* et d'autres sujets de la vie du Christ. Ces médaillons sont modernes : ils portent la signature de l'artiste, madame Anna Hamerani. Comme ceux de la croix, ils sont appliqués sur argent (1).

Nous venons de démontrer que Cellini est absolument étranger à l'exécution de toute cette œuvre importante d'orfévrerie. Quant à Michel-Ange, bien qu'il fût mort près de vingt ans avant l'achèvement des trois pièces, il aurait pu en avoir autrefois fourni les dessins au cardinal (2). Mais la signature de Gentile, « *aurifex inventor* », nous paraît exclure pareillement son intervention. Néanmoins, il est incontestable que cette œuvre, qui fait le plus grand honneur à l'orfévre de Faenza, porte l'empreinte du maître dont on sent qu'il s'est efforcé de s'inspirer.

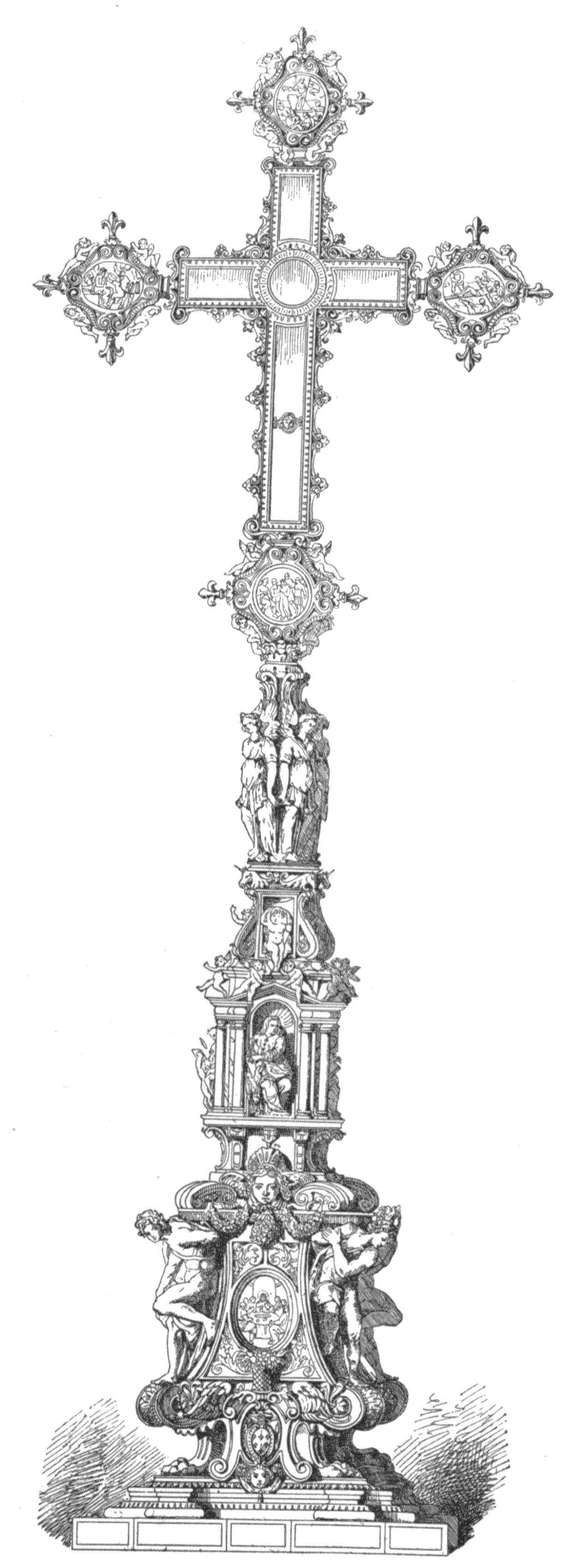
Ce qui peut avoir donné lieu à la tradition qui attache le nom de Michel-Ange à la croix de Gentile, c'est que l'on sait que le Buonarroti fut quelquefois consulté pour les travaux d'orfévrerie du cardinal Farnèse, comme nous aurons occasion de le voir plus loin en parlant d'une cassette.

Pour éviter une confusion qui semble s'être quelquefois établie entre les trois pièces de Gentile et des ouvrages analogues de Giovanni Bernardi et de Valerio Vicentino, nous devons dire quelques mots de ceux-ci. Il nous paraît d'autant plus utile de le faire, que l'œuvre de Giovanni avait été exécutée aussi pour le cardinal Alexandre Farnèse, et que Mariette et Bottari croient que le prélat en fit présent à la Basilique Vaticane.

Maître orfévre et graveur de premier rang, Giovanni Bernardi da Castel Bolognese, ayant perdu en 1535 son protecteur le cardinal Hippolyte de Médicis, était aussitôt entré au service d'Alexandre Farnèse, longtemps par conséquent avant Gentile. Le cardinal Farnèse avait commandé à Giovanni une croix et deux chandeliers, comme plus tard il commanda au Faenza les pièces dont nous venons de parler.

(1) Voir *Les Souterrains et les trésors de Saint-Pierre*, par Mgr X. BARBIER DE MONTAUT.

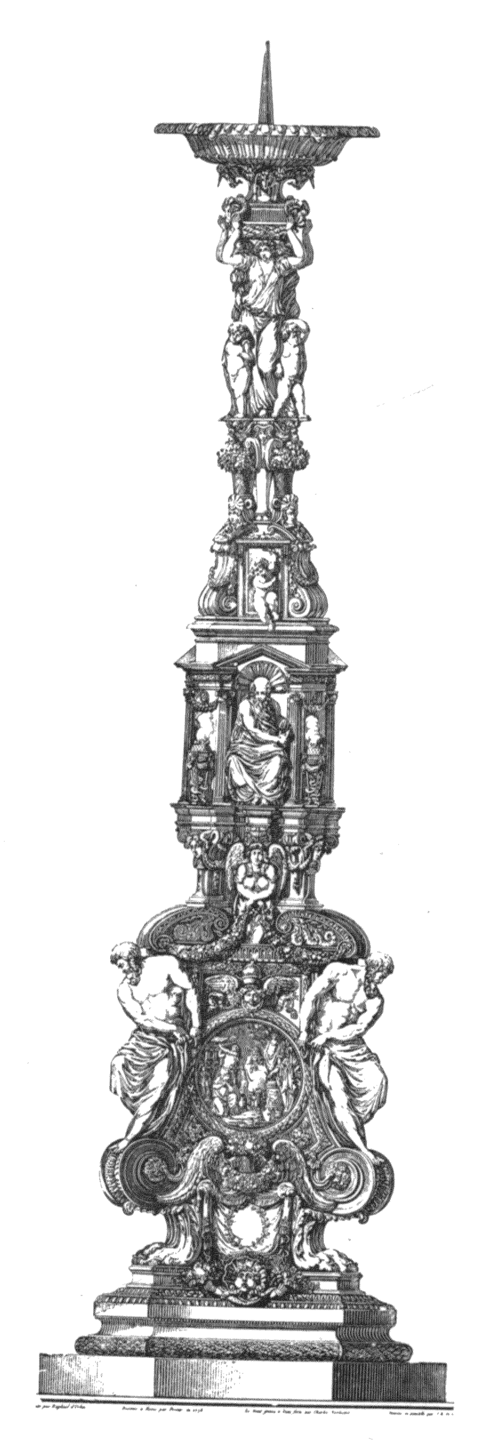
(2) Michel-Ange, dans les dernières années de sa vie, avait fourni au Pape les dessins et modèles d'un saint-ciboire, jeté ensuite en bronze par un très-habile artiste : « Jacopo Ciciliano. » (VASARI, édition G. Milanesi, t. VII, p. 261.)



Kreutzberger del.

CROIX DE SAINT-PIERRE

D'après l'estampe d'Antonio Gentile.

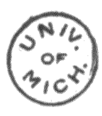


Guillaume inc.

FLAMBEAU DE SAINT-PIERRE

D'après l'estampe de l'an XI.

E. Plon et Cie, imp.-édit.



Vasari donne la description suivante de l'ouvrage de Giovanni : « Un crucifix surmonté d'une figure de Dieu le Père. Notre-Dame et saint Jean sur les côtés; la Madeleine au pied. Enfin, dans un triangle au-dessous de la croix, trois sujets de la Passion dans chacun des trois angles (1). »

« Pour les deux chandeliers d'argent, ajoute Vasari, il grava six cristaux de forme ronde : le *Centurion qui prie Jésus de guérir son fils*, la *Piscine probatique*, la *Transfiguration*, le *Miracle des cinq pains et des deux poissons*, les *Vendeurs chassés du Temple*, la *Résurrection de Lazare*. » On voit tout de suite qu'il s'agit de pièces qu'on ne peut confondre avec le travail de Gentile. Et cependant Mariette (2) termine ainsi l'énumération des œuvres de Giovanni :

« Je ne parlerai plus que de celles qui enrichissaient cette croix et ces deux beaux chandeliers d'argent qu'on m'assure être encore dans l'église de Saint-Pierre du Vatican, à laquelle le même cardinal Farnèse en fit un présent digne de sa magnificence. » Mais d'après le texte, on voit que l'auteur n'avait pas eu occasion de vérifier lui-même si la description de l'œuvre de Giovanni se rapportait aux pièces conservées au Vatican, et s'il l'avait pu faire, il aurait reconnu comme nous que celles-ci appartiennent à Gentile.

Un dessin de Perino del Vaga, faisant partie de la collection de Mariette, fait supposer à cet écrivain que Perino fut consulté pour les sujets des intailles de l'œuvre de Giovanni, et qu'il en dut donner les modèles. Tout ceci est répété par Giulianelli, qui a traduit Mariette en italien (3).

La supposition de Mariette au sujet de Perino del Vaga est pleinement confirmée par une série de lettres de Giovanni Bernardi, publiée dans un intéressant mémoire de M. le chevalier Ronchini (4). Ces lettres prouvent que le graveur avait coutume de s'adresser à Perino pour obtenir de lui les dessins qu'il reproduisait ensuite dans ses admirables intailles. Elles établissent en même temps que le travail d'orfévrerie était confié à un artiste nommé Mariano. Datées de Faenza et adressées pour la plupart au cardinal Farnèse, elles parlent à plusieurs reprises d'une croix et de deux chandeliers, auxquels l'artiste donnait tous ses soins en 1539, et qui durent être achevés vers cette époque, puisque déjà il parle de faire, tout de suite après, une autre croix de cristal, plus grande que celle de Valerio : « *Appresso faccio una croce di cristallo, più grande de quella di Valerio* (5). *Sarà fornita de oro et argento.* »

Bottari, dans une note à son édition de Vasari, dit, comme Mariette, que le cardinal

(1) « *Un crocifisso ed un Dio Padre di sopra, e dagli lati Nostra Donna e San Giovanni, e la Maddalena a' piedi; ed in un triangolo a piè della croce fece tre storie della Passione di Cristo, cioè una per angolo.* »

(2) *Histoire des graveurs en pierre fine*, par MARIETTE. Paris, 1750.

(3) *Memorie degl' intagliatori*. Livorno, 1753.

(4) *Maestro Giovanni da Castel Bolognese*. Memoria del Cav. Amadio RONCHINI. Modena, 1867.

(5) Dans son curieux mémoire intitulé *Benvenuto Cellini a Roma e gli orefici che lavorarono per i Papi nella prima metà del sec. XVI*, M. le chev. A. BERTOLOTTI a relevé un payement fait à Valerio Vicentino en l'année 1545, pour le compte du Pape, au sujet d'une croix et de deux chandeliers : « 1,200 scudi d'oro per prezzo di una croce e due candelieri e due pace di cristalli intagliati. » C'est évidemment l'ouvrage de Valerio auquel Giovanni fait allusion dans sa lettre où il ne parle que de la croix, qui seule, sans doute, était terminée en 1539, tandis que les chandeliers ne furent achevés qu'en 1545.

Farnèse offrit à la Basilique Vaticane la croix et les deux chandeliers dont Giovanni avait gravé les cristaux. Mariette et Bottari font donc confusion sur ce point entre l'œuvre à laquelle ont concouru, en 1539, Giovanni Bernardi, Perino del Vaga et l'orfévre Mariano, et cette autre œuvre que Gentile termina en 1582. Ou bien il faudrait croire que le cardinal (1), avec ses habitudes magnifiques, a successivement, à quarante années d'intervalle, offert ces deux riches présents à la même Basilique. C'est ce que nous ne saurions dire. En tout cas, il est certain que ce premier cadeau, si jamais il a été fait, ne figurait plus sur l'inventaire dressé sous Paul III, en 1547, et qu'on ignore ce que sont devenus cette croix et ces deux flambeaux. Quant à celle de Valerio, que Giovanni voulait surpasser en grandeur, — elle était en cristal de roche et accompagnée aussi de deux flambeaux (2), — elle n'existe pas non plus aujourd'hui au Vatican. L'œuvre de Gentile a seule échappé au temps.

Nous avons dit que, sous le pontificat d'Urbain VIII, le Bernin allongea la tige de la croix de Gentile ; à la même époque, il composa quatre autres flambeaux. En effet, au seizième siècle, l'autel n'admettait encore qu'une croix et deux chandeliers. « Telle est la raison, dit Mgr Barbier de Montaut, pour laquelle le don merveilleux du cardinal Farnèse, à la Basilique dont il était archiprêtre, a été limité à ces trois objets, tout à fait dignes de l'autel papal, qu'ils ornent aux fêtes de Noël, de Pâques et de saint Pierre. » Mais lorsque plus tard le cérémonial réformé des évêques en prescrivit un plus grand nombre, le cardinal François Barberini commanda au Bernin les quatre nouvelles pièces qui figurent aujourd'hui avec les trois premières à la chapelle Vaticane, et pour lesquelles l'artiste ne manqua pas de s'inspirer de l'œuvre de Gentile.

Quant à la fausse attribution à Cellini de l'œuvre de Gentile, nous croyons en avoir reconnu l'origine dans la rédaction du texte et des légendes qui accompagnent deux estampes de la fin du dix-huitième siècle, portant la mention : « *Dessiné à Rome par Prieur, en* 1778, *gravé à l'eau-forte par Charles Normand.* »

Un marchand de gravures nommé Joubert, ayant sa boutique rue de Sorbonne, à l'enseigne des *Deux Piliers d'or,* annonçait les deux planches sur la couverture de sa publication dans les termes suivants (3) :

« Deux candélabres composés par Raphaël Sanzio d'Urbin et Michel-Ange Buonarroti, d'après le concours ouvert entre eux par les Papes Jules II et Léon X, environ l'an 1518.

« Michel-Ange se distingua par des conceptions hardies, un goût sévère, une manière de dessiner étonnante et fière. Le caractère de Raphaël était l'expression, la grâce, la sagesse.

« Il sera sans doute intéressant pour les artistes et les amateurs de comparer la composition des deux plus grands peintres de l'univers dans un genre excessivement difficile, et de pouvoir décider à qui des deux devait appartenir la palme du génie. A Rome, on ne l'osa pas, et le mérite des deux concurrents y parut tellement se balancer, que Léon X, ce protecteur éclairé des talents, crut devoir le même honneur aux deux ouvrages. Il les fit exécuter en or massif (4),

(1) Alexandre Farnèse, né en 1520, fut créé cardinal en 1534 et mourut en 1589.

(2) Voir page précédente, note 5.

(3) Le même texte est aussi imprimé en partie sur l'une des planches.

(4) Nous avons dit que ces pièces sont en argent doré, et que l'intérieur est en fer.

dans une proportion semblable à celle-ci (1), par Benvenuto Cellini, orfévre-sculpteur florentin, né en 1500, mort en 1570.

« Le travail du ciseleur fut un nouveau prodige des arts; et les gravures que nous présentons au public en sont les preuves. Dessinées en 1778, et d'après les originaux, elles justifient la célébrité de Michel-Ange et de Raphaël. Elles seront de plus une source inépuisable de richesses et d'études pour les artistes de tous les genres.

« La fin du dix-huitième siècle, époque douloureuse et dont il faut écarter le souvenir, a causé la destruction (2) de ces monuments, qui n'avaient jamais été traduits par la gravure. Il appartient à la nouvelle ère de la France de ressusciter, en quelque sorte, ces deux productions admirables : le burin seul pouvait les restituer, pour les offrir à l'admiration de la postérité. »

Le citoyen Joubert fait ensuite un long éloge de la beauté et de l'utilité de ses planches, qu'il dédie au citoyen Chaptal, ministre de l'intérieur, membre de l'Institut, et il signe à la date de « l'an XI de la République, 1803, vieux style ».

Le marchand à l'enseigne des *Deux Piliers* croyait-il lui-même à ce petit roman? Il n'est pas impossible qu'il ait été de bonne foi. Quant à Prieur, qui avait exécuté les dessins à Rome, il pouvait lui-même avoir été induit en erreur par quelque cicerone malavisé. Est-il besoin de réfuter sérieusement la rédaction du citoyen Joubert? Vasari ne parle nulle part de ce prétendu concours ouvert entre Michel-Ange et Raphaël au sujet de deux flambeaux. Le très-judicieux et savant auteur de la dernière monographie du peintre d'Urbin n'en fait pas mention davantage. Et si le nom de Cellini a été inscrit avec les grands noms de Raphaël et de Michel-Ange sur les estampes de l'an XI, tout cela est pure fiction. Il est vrai qu'on n'attachait alors aucune importance à ne baser une attribution que sur des documents authentiques. Notons seulement en passant qu'en 1518 Benvenuto n'était qu'un tout jeune artiste encore inconnu, travaillant en sous-ordre chez d'autres orfévres. Si donc les deux illustres maîtres eussent concouru à cette époque, ce qui eût produit quelque émotion dans le monde des arts, en tout cas ce n'est pas le jeune Cellini que Léon X eût appelé à l'honneur d'exécuter un travail de cette importance.

Des deux gravures du citoyen Joubert, nous en laisserons une de côté complétement : c'est celle de la pièce qu'il donne à Michel-Ange, et qui nous paraît postérieure (3). Nous montrons au contraire ci-contre (pl. XXXIX, fig. 2) celle qu'il prétend être la copie du flambeau ciselé par Cellini, sur un dessin de Raphaël, et qui est en réalité la reproduction de l'un des flambeaux de Gentile. Le graveur de l'an XI a cru pouvoir se permettre pourtant d'y ajouter quelques guirlandes et festons de sa composition, qui en altèrent quelque peu le caractère. Il a en outre masqué par un léger voile les emblèmes allégoriques et les inscriptions en lettres grecques majuscules qui se trouvent sur le pied des flambeaux, et dont le dessinateur n'avait sans doute pas rapporté le texte de Rome. Quant au sujet des médaillons de cristal de roche, il n'est plus possible d'en faire la comparaison, puisque ceux que portent aujourd'hui les flambeaux du Vatican

(1) L'éditeur donne ces reproductions comme étant de la dimension des objets représentés, ce qui supposerait une hauteur de 75 à 80 centimètres aux deux chandeliers.

(2) Encore une assertion inexacte, puisque l'œuvre, qui est de Gentile et non de Cellini, subsiste toujours.

(3) La composition de ce flambeau du dix-septième siècle a beaucoup d'analogie avec celle d'un vase de Stella, reproduit planche XIX des *Maîtres ornemanistes* de M. D. Guilmard.

sont modernes. A ces réserves près, notre fac-simile de l'estampe de l'an XI reproduit les flambeaux de Gentile.

En résumé, que ce soit cette estampe, comme il nous paraît probable, ou toute autre cause qui ait donné lieu à la fausse attribution à Benvenuto, il n'en demeure pas moins établi que les flambeaux, comme la croix du Vatican, sont dus au Faenza. Et si dans le grand nombre de pièces d'orfévrerie relevées sur l'inventaire de 1547 (1) figurent plusieurs autres chandeliers exécutés pour Clément VII et Paul III, dont quelques-uns devaient même très-vraisemblablement être l'œuvre de Cellini, malheureusement ils ne sont pas parvenus jusqu'à nous.

Bassin et Aiguière de l'Argenterie des Médicis. — (Pl. XL et XLI.)

Palais Pitti, à Florence.

Ces deux superbes pièces, enrichies d'ornements, haut et demi-relief, sont en argent doré. Elles font partie de l'*Argenterie des Médicis,* conservée au palais Pitti. L'aiguière mesure cinquante-cinq centimètres de hauteur; le bassin, soixante-deux centimètres de diamètre.

Le sujet de la décoration est emprunté au mythe d'Orphée. Sur le bassin, le chantre de Thrace, assis et ayant près de lui un aigle, charme et adoucit par les sons de sa lyre les animaux dont il est entouré, parmi lesquels figurent le cerf, le sanglier, l'ours, le taureau, le chameau, la licorne, le lion, l'éléphant, le bouc. Le paysage environnant présente les aspects les plus variés de vallées, de montagnes et de rivières. Des forteresses, des habitations, rappelant la vie humaine, se trouvent au milieu d'arbres d'essences diverses, parmi lesquels on remarque le saule et le palmier.

Sur la bordure du bassin, dans six médaillons ovales, sont représentés d'autres animaux, chacun au milieu d'un paysage : un chien de garde, un loup pris au piége, un chat, un renard, un singe, un lièvre. Les encadrements de ces médaillons et le complément de la bordure sont empruntés au style d'ornementation des *grotesques* antiques combiné avec les *cuirs* de la Renaissance.

Sur le corps de l'aiguière, de grands médaillons, dans lesquels sont représentés des paysages et des animaux, alternent avec des compositions décoratives, formées de feuillages, de rinceaux, de masques et de figures fantastiques à ailes de chauve-souris. Une sorte de frise, composée de plus petits médaillons et de *cuirs,* règne au-dessus de cette partie principale du vase, ayant à chaque extrémité un masque, l'un au-dessous de l'anse, l'autre au-dessous du bec. Le col porte une décoration analogue à la frise; le bec a la forme d'une feuille à demi repliée. L'anse, en partie formée d'un buste de sirène, se termine par une tête d'enfant, placée au côté postérieur du bec. Sur le pied, des masques alternent avec des médaillons ovales, où se jouent des animaux marins (2).

(1) La croix et les flambeaux de Gentile ne pouvaient naturellement figurer sur cet inventaire, puisqu'ils ne furent offerts à la Basilique Vaticane que sous le pontificat de Grégoire XIII.

(2) La forme générale de cette pièce rappelle un peu l'aiguière de Briot, au Louvre, et les nombreux modèles gravés par Ducerceau. Voir à la Bibliothèque Nationale (Estampes) le volume E d 2 f.



Héliog. Dujardin.

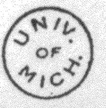
Imp. Eudes.

AIGUIÈRE DE L'ARGENTERIE DES MÉDICIS.

(Palais Pitti.)

E. PLON & Cie Edit.

PLANCHE XL.



Héliog. Dujardin. Imp. Eudes.

BASSIN DE L'ARGENTERIE DES MÉDICIS
(Palais Pitti.)

E. PLON & Cie Edit. PLANCHE XLI.

La richesse des ornements ne nuit pas à l'harmonie heureuse de la décoration de ce bassin et de cette aiguière. Mais ces deux pièces sont-elles bien italiennes? Nous ne le croyons pas. Leur présence dans l'*Argenteria dei Medici* n'est pas une présomption sérieuse en faveur de l'attribution; car lorsqu'ils entretenaient des orfévres, à leur service, ce que les princes avaient alors en vue, c'étaient surtout les cadeaux que l'usage les astreignait à faire aux autres Souverains, ainsi qu'aux ambassadeurs et aux personnages dont ils recevaient des services qu'ils ne pouvaient rémunérer autrement. D'où l'on peut conclure que la plupart des pièces exécutées pour les ducs de Toscane sont à chercher ailleurs qu'à Florence. Ce n'est pas à dire pourtant qu'aucune absolument n'ait pu y rester, mais ce ne doit être que le plus petit nombre.

Sans doute Benvenuto exécuta beaucoup de bassins et d'aiguières, et l'on sait que dans leur décoration il s'inspira le plus souvent des *grotesques*. Mais la grande aiguière du palais Pitti et son bassin nous paraissent appartenir à l'art germanique de la seconde moitié du seizième siècle, et nous sommes porté à croire que c'est à un maître d'Augsbourg, de Nuremberg ou de Munich, qu'il y a lieu de faire honneur de ce beau travail. Les modèles gravés de Virgile Solis et de Théodore de Bry fournissent un grand nombre de motifs d'ornements du même caractère. Des figures à ailes de chauve-souris se rencontrent assez souvent dans l'œuvre de Virgile Solis, et les animaux de cet artiste sont dessinés comme ceux qu'on voit sur les deux pièces que nous venons de décrire.

Crosse d'abbé. — (Pl. XLII.)

Monastère du Mont-Cassin.

Nous avons vu qu'après une querelle malheureuse, dans laquelle il croyait avoir tué, sans le vouloir, un certain Benedetto, courtier en bijouterie, Cellini avait dû se sauver de Rome (1). D'abord il se réfugia quelques jours à Palombara, dans la Sabine, puis il prit le chemin de Naples. Arrivé sur la grande route, le hasard lui fit rencontrer Antonio Solosmeo da Settignano, qui se rendait à San Germano pour terminer, dans l'abbaye du Mont-Cassin, le tombeau de Pierre de Médicis (2). Cet artiste, qui avait quitté Rome plus récemment, rassura son compagnon sur les suites de la rixe : l'homme qu'on avait cru mort se portait à peu près bien.

Solosmeo, élève de Sansovino, était Florentin : gai compère, assez mauvaise langue et fort ennemi de Baccio Bandinelli, fait, en un mot, pour s'entendre à merveille avec Cellini. Les deux camarades cheminaient donc en belle humeur : « *Così il Solosmeo ed io ce ne andavamo cantando alla volta di Monte Casini* », dit Benvenuto dans la *Vita*. Les deux sculpteurs ne durent séjourner que peu de temps au couvent, car, d'après le texte des Mémoires, on les voit se remettre en chemin pour Naples dès que le Solosmeo eut revu son ouvrage : « *Riveduto che ebbe il Solosmeo le sue faccende a Monte Casini, insieme ce ne andammo alla volta di Napoli.* »

(1) Voir plus haut, page 27.

(2) Plusieurs artistes concoururent à ce travail : Antonio da San Gallo, pour l'architecture; Francesco da San Gallo, pour les grandes statues, et un artiste napolitain nommé Matteo de' Quaranta.

Au retour, Benvenuto ramena son compatriote au Mont-Cassin, où il le laissa terminer ses travaux : « *Avendo lasciato il Solosmeo alle sue faccende di Monte Casini.....* » Et il revint seul à Rome.

Cellini s'est donc arrêté au moins deux fois au Mont-Cassin, et ces visites durent avoir lieu entre les années 1532 et 1534. Dans l'église du monastère, on conserve une crosse d'abbé que, sans documents écrits d'ailleurs, la tradition lui attribue. Mais une tradition dans cette vénérable demeure, quatorze fois séculaire, des savants Pères Bénédictins, a un caractère trop respectable pour qu'il soit possible de ne pas en tenir sérieusement compte. Ajoutons pourtant que les Pères, loin de rien affirmer sur ce point, se bornent à répéter avec la plus grande réserve ce qui leur a été transmis à eux-mêmes sans plus de certitude.

Ce bâton épiscopal a servi aux Pères abbés de ce premier monastère de saint Benoît, lesquels sont abbés mitrés et ont rang d'évêque. La hauteur totale du bâton, y compris la crosse, est de deux mètres dix centimètres; la crosse proprement dite mesure quarante-six centimètres. La pièce est en cuivre doré; elle est divisée en plusieurs parties reliées entre elles par une tringle intérieure vissée aux deux extrémités. La petite rotonde, comme les diverses autres parties, a été travaillée dans une lamelle de cuivre, qui a été ensuite repliée et soudée avec soin. Elle forme six niches, dans lesquelles sont placées autant de figurines. Sous chacune des statuettes est inscrite une des légendes suivantes : S. ANDREAS. — S. IVSTINA. — S. BERTHARIVS. — S. PLACIDVS. — S. MAVRVS. — S. SCHOLASTICA. Six colonnettes d'ordre ionique flanquent les niches et soutiennent la coupole.

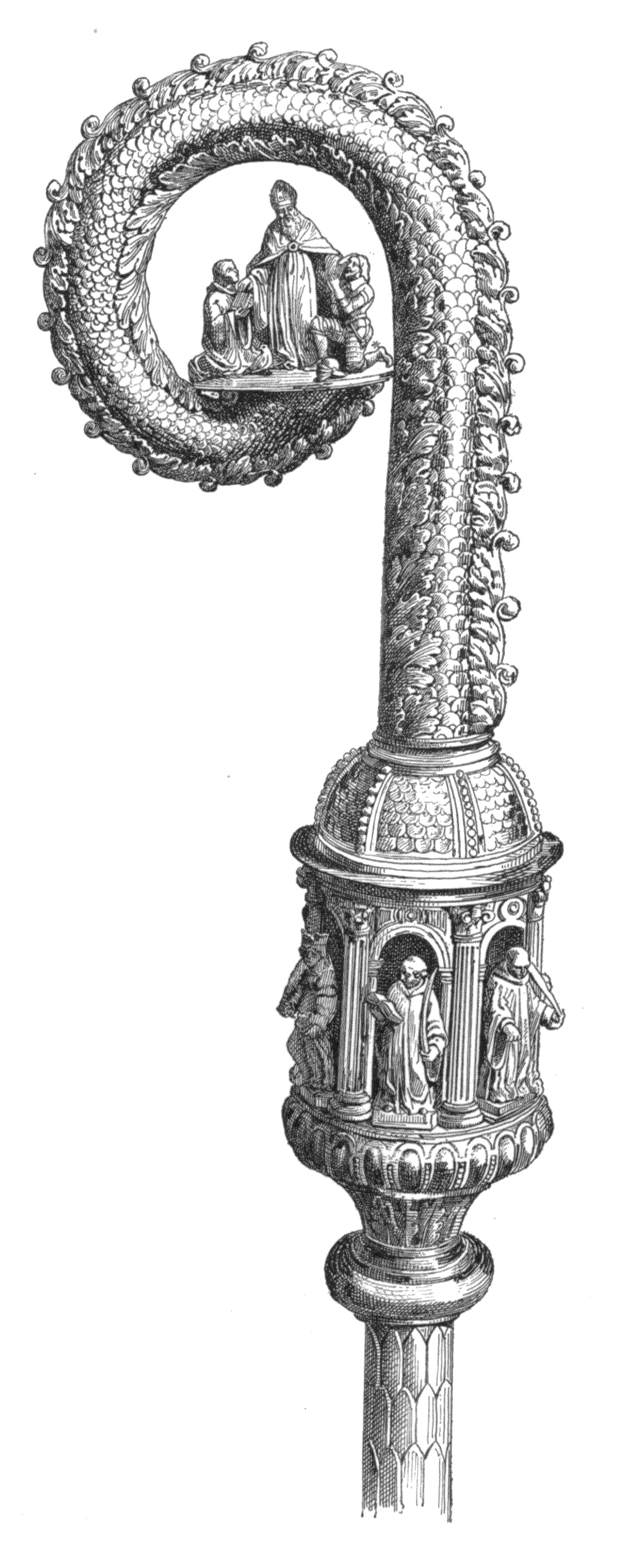
A l'extrémité intérieure de la volute de la crosse a été ajouté un groupe en ronde bosse, qui représente saint Benoît donnant sa règle à un religieux et à un chevalier; c'est un travail moderne, exécuté aux frais du prince Galitzin, par le sculpteur Tenerani, mort il y a quelques années (1).

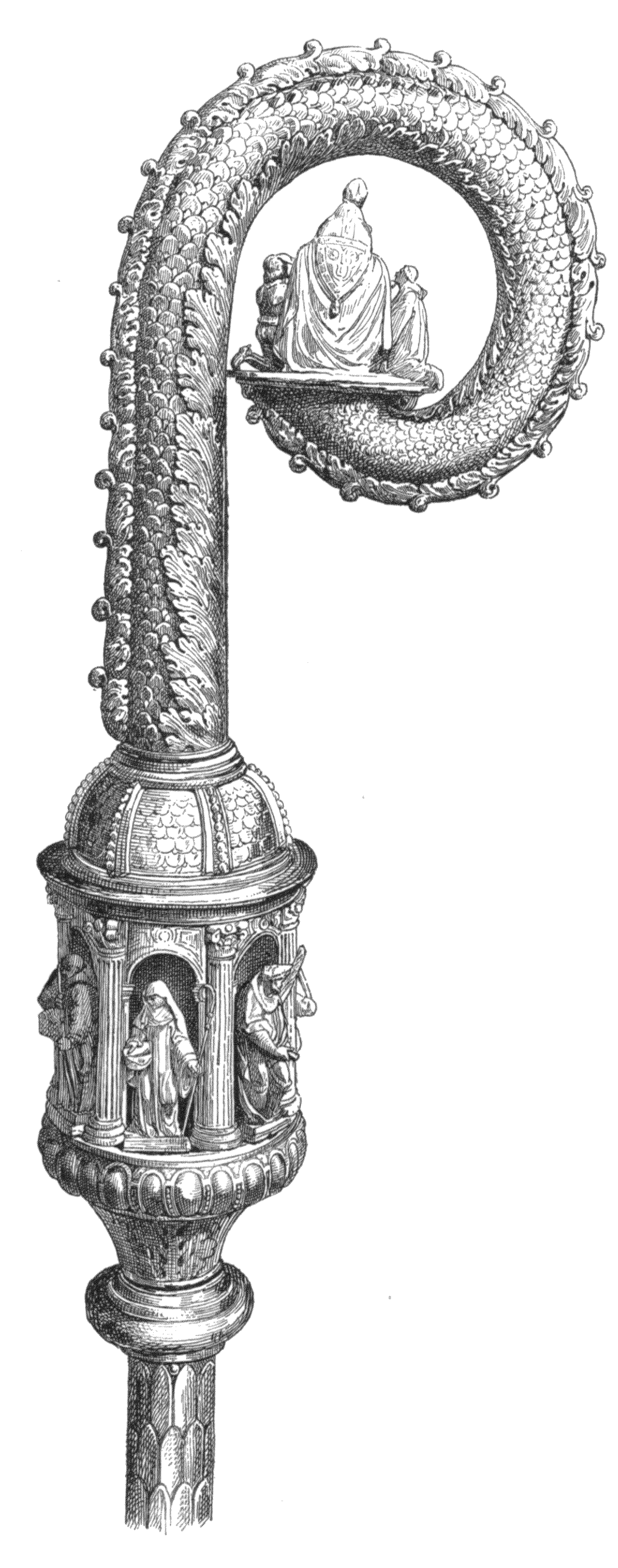
Quant aux statuettes placées dans les niches de la rotonde, elles sont fixées par de petites vis, d'abord à leur base, et de plus par derrière, à la hauteur des épaules. On peut être certain qu'elles n'ont pas toujours orné cette crosse; qu'au contraire, à une époque assez difficile à déterminer, elles y ont été appliquées pour être substituées à d'autres qui occupaient précédemment leur place. En effet, aux deux tiers à peu près de la hauteur des niches, et marquant l'endroit où les premières figurines étaient fixées, on trouve des trous de vis sans emploi, l'ouvrier chargé de poser les secondes n'ayant sans doute pas pu les utiliser.

La construction générale de la crosse indique bien un travail du seizième siècle, sans qu'on puisse y reconnaître cependant la main de Benvenuto. Les statuettes actuelles sont beaucoup trop trapues pour qu'il soit possible de les attribuer au maître; peut-être celles qui les ont précédées et qui devaient être plus grandes, puisqu'elles étaient fixées plus haut dans les niches, étaient-elles plus sveltes aussi.

Quoi qu'il en soit, il nous semble peu probable qu'un artiste si orgueilleux de

(1) Nous avons parlé de cet artiste dans notre étude sur le sculpteur danois *Thorvaldsen*. In-8°, 1867, et in-18, 1874.



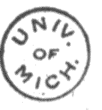


Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

CROSSE D'ABBÉ

(Monastère du Mont-Cassin.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.



travailler les métaux les plus précieux se soit chargé d'exécuter un ouvrage en cuivre. Ce qui nous paraît plus vraisemblable pour expliquer la tradition, c'est que les Pères auront profité du passage de l'orféyre pour lui demander de réparer quelque accident arrivé à leur crosse, et que sur ce souvenir a pu s'établir la légende d'une œuvre de Cellini.

Aiguière d'agate-onyx. — (Pl. XLIII.)

Collection de M. le baron Gustave de Rothschild, à Paris.

M. Labarte classe cette aiguière parmi les pièces pouvant être attribuées à Benvenuto. Voici ce qu'il en dit (1) :

« Dans la Collection de M. J. B. Beresford-Hope, à Londres, une magnifique aiguière d'agate-onyx, de vingt-six centimètres de hauteur, montée en or émaillé; elle est enrichie de figurines de ronde bosse et de têtes d'un modelé parfait, de rinceaux d'un goût exquis, et parsemée de pierres fines. Cette pièce appartenait à la France et faisait partie de la Collection du Louvre, où elle a été volée le 29 juillet 1830, lorsque le Louvre fut enlevé par le peuple révolté contre les ordonnances de Charles X. Elle avait été cataloguée dans l'inventaire des diamants de la couronne fait en 1791, et estimée cent mille francs; elle vaut plus du double aujourd'hui. »

Il y a erreur sur ce dernier point; l'Inventaire de 1791 n'a estimé cette pièce que *cinquante mille livres* (2). Voici d'ailleurs comment les experts la décrivent, sous le n° 410 (3) :

« Aiguière aplatie, formée par deux coquilles de sardoine à godrons, réunies par un cercle d'or émaillé, avec des caryatides; des mascarons et des feuilles, enrichis de diamans; le goulot de l'aiguière est orné de rubis et de diamans; en dessous est une figure de femme nue, avec une ceinture de rubis; un diamant couvre son nombril, et son sexe est caché par un autre diamant.

« L'anse de cette aiguière est un dragon qu'un enfant tient avec des rênes d'or; le col du dragon est enrichi d'opales.

« Le pied de cette aiguière représente deux espèces d'oiseaux et des têtes de singes, ornées de rubis.

« La patte de ce vase est une sardoine-onyx, montée en or émaillé à jour, enrichie de quinze rubis entremêlés de quinze baguettes, chargées de quatre chatons chacune.

« La hauteur de ce vase est de neuf pouces neuf lignes. — Estimée cinquante mille livres.

« Il y manque soixante-neuf diamants; pierres faibles. »

Bien qu'il soit certes fâcheux pour la France que cette admirable pièce ait cessé de faire partie de notre Collection du Louvre, on ne peut raisonnablement regretter qu'elle ait échappé au creuset, grâce à l'amateur perspicace qui a su la payer le prix nécessaire pour l'arracher aux mains du voleur. Durant cinquante années, elle demeura la propriété de la famille Hope; de M. Philippe-Henry Hope d'abord, puis de son

(1) *Histoire des arts industriels,* etc. 2e édition, t. II, Morel et Cie, 1873.

(2) Deux autres aiguières sont estimées chacune cent mille livres dans l'Inventaire de 1791. L'une, n° 169 (p. 201), est en cristal de roche; l'autre, n° 411 (p. 192), est en sardoine d'un brun foncé.

(3) Voir *Inventaire des diamans de la couronne, perles, pierreries, tableaux et autres monumens des arts, fait en conformité des décrets de l'Assemblée nationale des 26 et 27 mai et 22* juin 1791. Imprimerie nationale; Paris, 1791; deuxième partie, page 199. C'est sans doute par une erreur d'impression que M. Labarte renvoie à la page 101.

héritier, M. Beresford-Hope, qui la fit voir avec une parfaite libéralité dans toutes les Expositions d'art rétrospectif en Angleterre (1). Il y a quelques années seulement, elle a été cédée au baron Gustave de Rothschild, pour la somme de quatre cent mille francs, dit-on. M. Labarte n'en exagérait donc pas la valeur.

Bien que, dans son bas-relief du *Persée,* Benvenuto ait composé un monstre pour le moins aussi bizarre que celui qui forme l'anse de l'aiguière en question, l'attribution enregistrée par M. Labarte nous paraît difficile à soutenir en l'absence d'aucun document à l'appui. Sans doute plusieurs amateurs, dont l'avis ne peut être négligé, sont persuadés que cette admirable pièce est un ouvrage italien de la seconde moitié du seizième siècle. Par contre, quelques autres croient reconnaître dans son travail une main allemande et nomment Chr. Jamnitzer, qui vécut à Nuremberg de 1563 à 1619. On trouvera, en effet, dans une publication datée de 1610 et intitulée : *New Grotteschen Buch,* fruit de l'imagination quelque peu désordonnée de ce maître, une série d'animaux fantastiques et de dragons présentant beaucoup d'analogie avec celui de l'aiguière que nous étudions; mais cet artiste, lourd et maladroit dans le dessin de ses figures, eût été incapable d'exécuter de charmantes figurines en ronde bosse, comme l'Amour posé sur le monstre et la femme couchée sous le bec du vase.

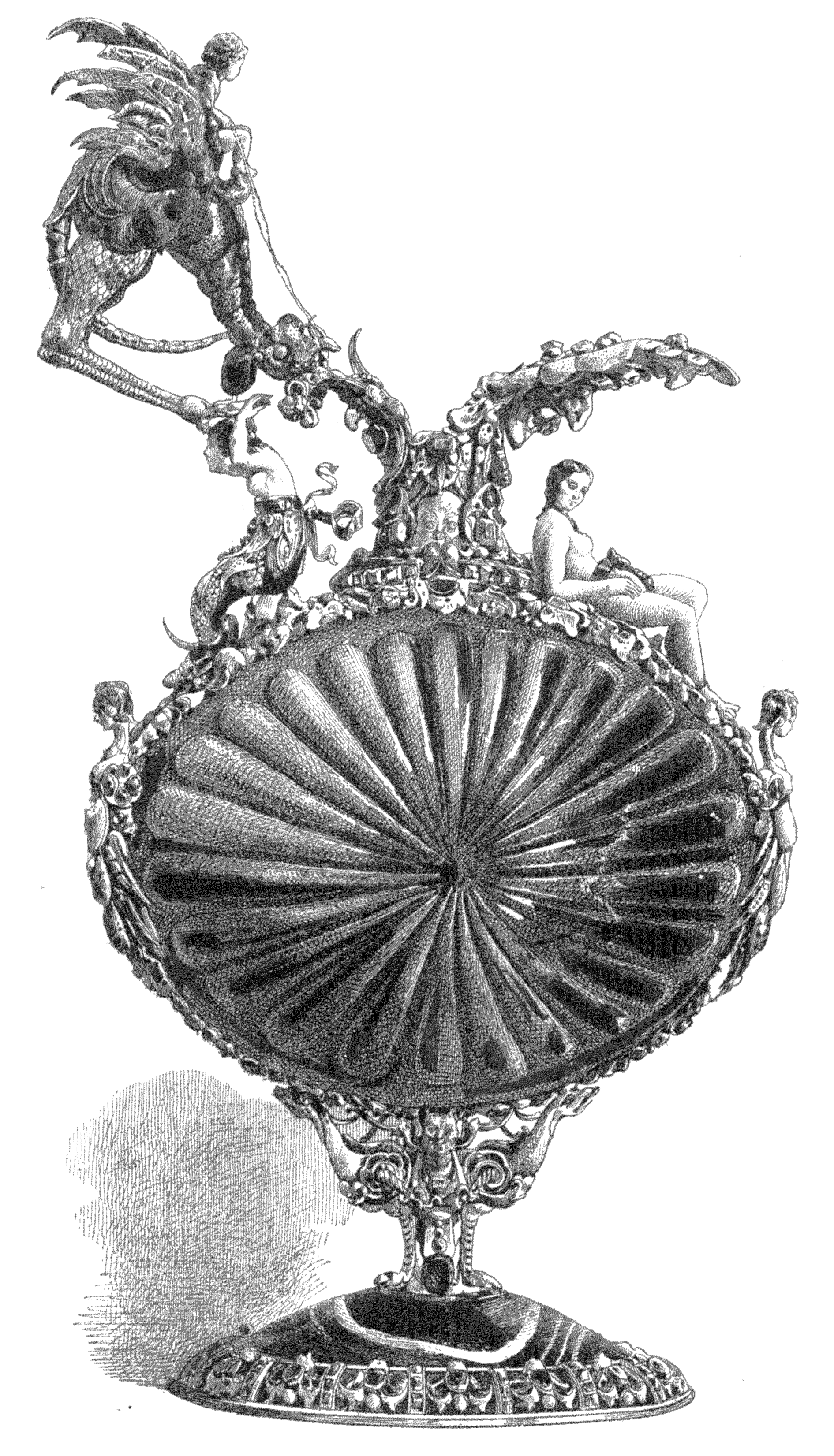
Le nom du Hollandais Adam Van Vianen (2), qui travaillait à Utrecht en 1620 (3), a été aussi prononcé à propos de cette aiguière. Pourtant, d'après ce que l'on connaît de vieilles pièces d'orfévrerie provenant des trésors des villes, des églises et des corporations, il semble que les artistes hollandais se soient bornés à travailler les métaux, et qu'ils n'aient guère employé les gemmes dans la composition de leurs vases. Nous ne croyons donc pas qu'il y ait lieu de chercher de leur côté.

La pièce est d'ailleurs complexe et toute pleine de contradictions. Pour se les expliquer, il faut, selon nous, se rappeler les conditions dans lesquelles travaillaient les orfévres du seizième siècle. Le développement de la gravure, en multipliant les modèles d'ornementation, eut pour conséquence de les répandre au loin; d'où il résulta un premier échange d'influence qui ne permit plus à chaque pays de se cantonner exclusivement dans ses traditions. Tandis que les suites de vases et aiguières d'Eneas Vico de Parme, et d'autres maîtres, portaient dans le Nord le goût italien, l'Allemagne, la Flandre et la France jouaient aussi leur rôle dans ce grand mouvement de vulgarisation. Il nous suffit de nommer chez les Allemands Georges Pencz, de Nuremberg; Henri Aldegrever, de Westphalie; Hans Brosamer, qui travaillait près de Cassel, et Théodore de Bry; chez les Flamands, Hans Collaert; chez les Français, Pierre Woeriot, Étienne Delaune, Androuet du Cerceau, René Boyvin.

A l'influence des modèles il faut ajouter celle beaucoup plus directe des artistes eux-mêmes. D'abord, on voit en Allemagne, en France, en Espagne, dans les Flandres et jusqu'en Angleterre, arriver des maîtres italiens appelés par Charles-Quint, par François I[er], par Philippe II, par Henri VIII; bientôt après, des ouvriers français, alle-

(1) Cette aiguière a figuré notamment à l'Exposition des objets prêtés au South Kensington Museum en 1872. Elle a été décrite au n° 156 du Catalogue.

(2) *Magazine of Art,* 1879. — (3) Voir *Les Maîtres ornemanistes,* par GUILMARD.



Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

AIGUIÈRE D'AGATE ONYX MONTÉE EN OR ÉMAILLÉ

(Collection de M. le baron Gustave de Rothschild.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.



mands, espagnols, flamands, affluèrent à leur tour en Italie, surtout dans la seconde moitié du siècle. Ces étrangers s'assimilaient le dessin des grotesques antiques mis en honneur au commencement du siècle par Raphaël, Jules Romain, le Fattore, Jean d'Udine; bientôt ils subissaient tous aussi l'influence du Buonarroti. Beaucoup d'entre eux s'établissaient dans la Péninsule; d'autres, en plus grand nombre, retournaient dans leur patrie. Ceux d'Allemagne ou de Flandre, avant de rentrer chez eux, séjournaient quelquefois en France. Une pièce exécutée à Paris, par un ouvrier allemand, dans l'atelier d'un maître français qui s'était lui-même inspiré peut-être de quelque modèle italien, ne devait-elle pas se ressentir des conditions complexes de sa création? La conception du maître et l'interprétation de l'ouvrier pouvaient en effet, l'une et l'autre, laisser à la fois leur trace. Comment alors l'amateur le plus clairvoyant oserait-il se prononcer?

L'aiguière qui nous a conduit à cette digression nous semble appartenir à cette époque de première décadence dans le goût et d'extrême habileté dans l'exécution qui commence au temps de Benvenuto et se développe après lui. Sans oser nous prononcer davantage sur la pièce elle-même, nous dirons que sa construction générale nous paraît procéder d'une influence germanique, tandis que les figurines indiquent plutôt une main italienne.

Livre d'heures du Roi de Naples.

Récemment disparu.

La couverture de ce missel est en argent, et elle est enrichie de deux bas-reliefs, représentant d'un côté la Vierge debout, de l'autre l'ange Gabriel, des lys à la main. Ces deux figures, quatre autres plus petites et quelques ornements, sont dorés. Autour sont gravées les armes des cardinaux Alexandre Farnèse et Édouard Farnèse.

Quelque intérêt que présente cette couverture, et alors même qu'elle serait l'ouvrage de Cellini, elle ne pourrait lutter d'importance avec le manuscrit lui-même, ouvrage merveilleux dont Vasari a donné la description (1). Le texte du livre avait été écrit par Monterchi, et les miniatures étaient l'œuvre de Giulio Clovio, qui, selon la tradition, y consacra neuf années de travail. Le célèbre artiste passa, comme on le sait, la majeure partie de sa vie au service des Farnèse. M. Labarte avait vu ce missel, le plus bel ouvrage peut-être de Clovio. « Il contient, dit-il, vingt-six miniatures délicieuses, renfermées dans des bordures d'un goût exquis, qui sont ornées de figures et d'emblèmes en rapport avec le sujet (2). »

De prime abord, on peut se demander si ce missel ne serait pas précisément celui dont parle Cellini. On se souvient que l'artiste avait présenté à Charles-Quint un *Office de la Vierge* dont la couverture lui avait été commandée par Paul III. Les deux ouvrages ont, il est vrai, plusieurs points de rapprochement. Giulio Clovio est le miniaturiste qui orna les pages de l'un et de l'autre. Si Benvenuto ne le nomme pas, il le

(1) VASARI, édition G. Milanesi, t. VII, p. 560.

(2) *L'Orfèvrerie au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, t. II, p. 276 (2e édition).

désigne assez clairement dans sa harangue à l'Empereur, lorsqu'il dit du manuscrit : « *Il quale è scritto a mano, e miniato per mano del maggior uomo che mai facesse tal professione.* » Il est à noter aussi que le missel des Rois de Naples contient l'Office de la Vierge, comme celui qui fut présenté à Charles-Quint. « *Questo libro di Madonna* », dit l'artiste dans ses Mémoires, et au *Traité de l'Orfèvrerie* : « *Un ufiziuolo di Madonna miniato.* »

Et pourtant, malgré cette double coïncidence, il est bien évident que ce furent deux missels distincts. En effet, lorsque Benvenuto eut, quelque temps après le départ de Charles-Quint, terminé la couverture offerte à ce prince, il la remit au Pape, lui demandant son agrément pour la porter à l'Empereur, selon qu'il avait été convenu. Mais Paul III répondit qu'il pourvoirait à cette affaire, et que Benvenuto n'avait plus à s'en occuper. « *Il Papa mi rispose che farebbe quanto gli venissi bene di fare, e che io avevo fatto quel che s'apparteneva a me.* » Cellini ajoute que Paul III envoya le livre à l'Empereur par son neveu, le jeune Sforza, à qui la leçon avait été faite, et que Charles-Quint s'étant informé de l'orfévre, le messager répondit qu'il était malade et hors d'état de voyager. « Tout cela me fut redit », ajoute Cellini en terminant le récit de cette anecdote. D'ailleurs, il serait peu vraisemblable que le Pape, après avoir avec tant de pompe offert ce missel à l'Empereur, eût ensuite renoncé à le lui envoyer pour le conserver à sa propre famille.

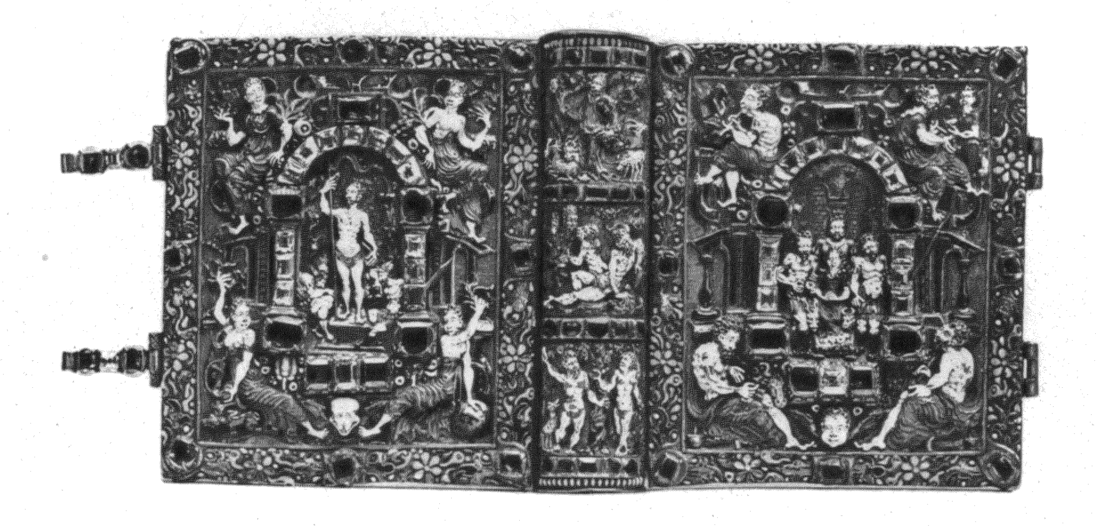
D'autre part, il y a lieu de noter que les deux objets différaient en un point essentiel. En effet, Benvenuto dit que le Pape, lorsque l'idée lui fut suggérée de faire un tel présent, voulut que le livre eût une couverture d'or massif, « *oro massiccio* », richement travaillée et ornée d'un grand nombre de joyaux. Or, le missel des Rois de Naples porte une couverture d'argent, dont quelques parties seulement sont dorées, et il est orné de figures, tandis que l'artiste ne parle que d'ornements et de feuillages. Enfin il porte les armes d'Alexandre et d'Édouard Farnèse, et l'on remarque l'intention évidente de l'orfévre de rappeler les fleurs de lys de leur blason, lorsqu'il choisit la Salutation angélique pour l'un des sujets principaux de son travail, ce qui lui permet de placer le lys dans la main de l'ange Gabriel.

De tout cela il résulte que l'œuvre exécutée pour le cardinal Alexandre Farnèse, décrite par Vasari et passée en possession des Rois de Naples, ne saurait être identifiée avec celle que Cellini fut chargé de présenter à Charles-Quint.

Quoi qu'il en soit, la couverture du livre des Rois de Naples peut, elle aussi, être un ouvrage de Cellini, comme le voudrait la tradition. Enfin, faute de document qui établisse l'attribution au maître, on peut, avec beaucoup plus de vraisemblance, y voir un travail de son élève Manno, dont nous aurons à parler plus loin. Comme le miniaturiste Giulio Clovio, comme le graveur en pierres dures Giovanni da Castel Bolognese, l'orfévre Manno (1) fut une grande partie de sa vie au service des Farnèse. Or c'est comme héritiers de ceux-ci que les Rois de Naples étaient propriétaires de cet admirable ouvrage.

En effet, Antonio, dernier duc de Parme et de Plaisance de la maison des Farnèse,

(1) Voir *Manno, orefice Fiorentino,* Memoria del Cav. Amadio RONCHINI, etc.



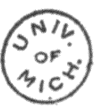
1. COUVERTURE DE MISSEL
(Château de Friedenstein, à Gotha.)



Héliog. Dujardin.

Imp. Eudes.

2. COUVERTURE DE MISSEL.
(South Kensington Museum.)



étant mort sans postérité, sa nièce Élisabeth devint héritière de toute la fortune de cette maison. Elle épousa Philippe V, Roi d'Espagne, tige des Bourbons d'Espagne, dont le second fils, Don Carlos, prit possession de la couronne de Naples sous le nom de Charles IV. A la mort de son frère aîné, ce prince monta sur le trône d'Espagne, sous le nom de Charles III, et laissa Naples à Ferdinand, son troisième fils, qui devint la tige des Bourbons de Naples.

C'est ainsi que le précieux manuscrit et sa couverture d'orfévrerie arrivèrent à la *Biblioteca Borbonica* de Naples. Au temps de la révolution de 1848, le Roi Ferdinand II désira garder près de lui, dans sa bibliothèque particulière, cet admirable objet, qui était pour lui un bien de famille. En dernier lieu, le missel était encore possédé par le Roi François II. Mais depuis les événements qui ont renversé la dynastie de Bourbon du trône de Naples, on ignore ce qu'il est devenu. Espérons encore qu'il n'a pas été détruit, et que quelque jour il reparaîtra pour faire de nouveau l'admiration des amateurs.

Couverture de missel. — (Pl. XLIV, fig. 2.)

South Kensington Museum.

Cette couverture, en or fin, est enrichie de bas-reliefs, rehaussée d'émaux champlevés translucides et d'émaux opaques; elle mesure neuf centimètres de hauteur sur six de largeur.

Pour celle-ci, comme pour la pièce précédente, on peut se demander si l'on n'a pas devant les yeux l'œuvre mentionnée dans la *Vita*. Sous le rapport des proportions, elle ne contredit pas l'expression de Cellini, qui désigne par le mot « *libretto* » le missel de Charles-Quint. Mais la décoration ne permet pas de s'arrêter à l'idée qu'elle puisse être la couverture du livre de cet Empereur. En effet, la pièce du South Kensington Museum est ornée non-seulement de feuillages, mais encore d'un grand nombre de figures, et elle n'est pas enrichie de pierreries comme l'était le missel de Charles-Quint. Il faut ajouter, il est vrai, que les émaux qui les remplacent et les imitent sont d'une incomparable beauté et d'un éclat merveilleux.

On reconnaîtrait difficilement un sujet chrétien dans la composition qui orne l'un des plats de la couverture; Cellini et les orfévres de son temps ne s'appliquaient pas toujours à observer le rapport de convenance qui doit exister entre la décoration et l'objet auquel elle s'applique. Ici, un petit génie nu, debout sur un piédestal, embouche une double trompette semblable à celle du jugement dernier; c'est pour convier, non pas les morts à la résurrection et au jugement, mais plutôt les vivants à venir se baigner dans une sorte de fontaine de Jouvence dont la vasque à godrons est émaillée bleu foncé. Plusieurs figures de femmes s'empressent autour de la fontaine; l'une, à droite, vêtue d'une robe verte et de brodequins cramoisis, s'approche, portant des fleurs et un panier d'or; à gauche, une autre se lave les cheveux, et une troisième semble invoquer le génie du lieu : toutes deux se sont dévêtues.

Au-dessous, une reine ou une princesse, le front ceint d'une couronne, habillée d'une robe d'or à bordure rouge, est assise et cueille des fleurs, en compagnie d'une dame de

sa suite, dont la robe est vert foncé. Aux quatre angles de ce côté de la couverture, des figures allégoriques entourées de fruits et portant des cornes d'abondance, semblent caractériser le bonheur de la paix. Des rinceaux, des feuillages, des fleurs et des fruits, complètent une décoration d'une excessive et éclatante richesse.

Aux extrémités de l'autre plat, quatre figures de femmes se jouent au milieu d'ornements semblables qui encadrent un grand cartouche ovale, dont la bordure est formée de feuilles de laurier en émail émeraude translucide, du plus heureux effet. Le sujet représenté dans ce cartouche est le Paradis terrestre, au moment de la naissance d'Ève, et lorsque la plus parfaite harmonie règne entre tous les animaux de la création, groupés autour du premier homme et de la première femme. On y remarque un lion, un héron, un chien, un lièvre, un chat, un chameau et un cerf. Adam est couché endormi; de son flanc, Ève est à moitié sortie; elle joint les mains dans l'attitude de l'adoration, comme dans la composition célèbre de Michel-Ange. Les personnages et les animaux sont émaillés au naturel, sur un fond de paysage vert. Le ciel est d'or, avec des nuages vert foncé.

Le dos de la couverture est divisé en quatre compartiments, ornés chacun d'un élégant petit cartouche, au centre duquel se trouve une marguerite. Cette fleur domine aussi dans l'ornementation des deux plats, qui tous deux ont une bordure de petites pierreries, rubis et opales, simulées en émail avec un art parfait. Les émaux translucides bleu foncé, vert, rouge, violet; les émaux opaques blanc et bleu de ciel, habilement combinés avec l'or, concourent à donner à cette admirable pièce l'éclat le plus intense et le plus harmonieux.

Le missel passe pour avoir appartenu au dix-septième siècle à Henriette-Marie de France, sœur de Louis XIII et femme de Charles Ier. Il doit pourtant avoir été exécuté à une époque antérieure, probablement pour une princesse portant le nom de Marguerite; la fleur répétée dans l'ornementation semble du moins l'indiquer, et cette supposition est conforme aux usages du temps. Cette Marguerite fut-elle la sœur de François Ier, la *Marguerite des Marguerites,* qui défendit un jour Cellini contre la duchesse d'Étampes? ou bien cette autre aimable Marguerite, fille du Roi, qui épousa d'abord le duc de Berry et ensuite le duc de Savoie, qui se fit chérir pour sa grâce et ses mérites, et dont Benvenuto parle dans ses Mémoires pour l'avoir connue, elle aussi, à la cour de France lorsqu'elle avait vingt ans?

En tout cas, la princesse qui la première suspendit ce missel à sa ceinture par les anneaux fixés au sommet des deux plats, dut appartenir à la Maison de France; on remarque en effet une fleur de lys sur la tranche en tête du livre, c'est-à-dire sur la lame d'or figurant la tranche, car cette couverture est une boîte complète, aujourd'hui vide du livre qu'elle a contenu jadis.

Aucun document, il faut l'avouer, n'établit qu'on soit en présence d'une œuvre de l'artiste florentin; cependant le caractère du travail, qui indique un ouvrage italien du milieu ou de la seconde moitié du seizième siècle, ne contredit pas la tradition qui le lui attribue.

Le dernier possesseur de cette pièce fut lord Dunsany. En 1872, elle figura dans une Exposition connue sous le nom de *Loan Exhibition of ancient and modern jewelry and*

personal ornaments; elle avait déjà été acquise avant cette date par le South Kensington Museum. Grâce à la courtoisie de la direction de ce Musée, qui sait si libéralement encourager les études artistiques, nous avons eu toute facilité pour l'étudier de près et en donner la reproduction.

Couverture de missel. — (Pl. XLIV, fig. 1.)

Cabinet d'objets d'art du château de Friedenstein, à Gotha.

Cette remarquable pièce avait été signalée en ces termes par M. Labarte (1) parmi les ouvrages dont l'attribution à Cellini lui paraissait pouvoir être admise :

« Dans le Musée du duc de Saxe-Gotha, la couverture d'un petit livre d'heures, de huit à neuf centimètres carrés. Sur chacun des ais est ciselé un sujet de sainteté placé sous une arcade; des figurines de saints occupent les angles; le tout est encadré dans des bordures composées, comme les arcades, de diamants et de rubis. Trois petits bas-reliefs, d'une grande finesse d'exécution, décorent le dos de cette charmante couverture. Serait-ce celle que fit Cellini d'après les ordres de Paul III, et qui fut offerte en présent à Charles-Quint ? »

Pour les mêmes raisons que nous avons données au sujet du missel précédent, nous croyons à des objets distincts.

La couverture est en or massif; elle est ornée de diamants, de rubis, d'émeraudes et d'émaux. Sur le plat antérieur se trouvent : au milieu, l'Adoration des Rois mages; aux angles, les quatre Évangélistes; au bas, une tête d'ange ailé. Sur le plat postérieur sont représentés : au milieu, la Résurrection; aux angles, les quatre femmes de l'Évangile; au bas, une tête de mort. Sur le dos du livre se voient, dans trois compartiments, la création, la naissance d'Ève, et la chute de nos premiers parents.

Dans l'intérieur, ce livre n'est point un Office de la Vierge. Treize miniatures sur parchemin représentent des scènes de la vie de Notre-Seigneur, avec les passages de l'Écriture qui s'y rattachent.

Ce précieux missel présente aussi un intérêt tout particulier : ce sont les signatures autographes que de hauts personnages y ont apposées tour à tour. En l'année 1590, y ont écrit leur nom : le Roi Jacques, fils de Marie Stuart (2), et Henri-Jules, duc de Brunswick. En 1623, Christian IV, Roi de Danemark. En 1751, Dorothée-Sophie, duchesse de Mecklembourg-Schwerin. En 1759, le prince-électeur Auguste de Saxe, et sa femme, la princesse Anne, puis le duc Ulrich de Mecklembourg, et sa femme Élisabeth.

La grande-duchesse Louise de Mecklembourg-Schwerin, morte le 1er janvier 1808, fit cadeau de ce livre à sa petite-fille, fille du duc Auguste de Saxe-Gotha, qui épousa plus tard le duc Ernest Ier de Cobourg. Le duc Auguste l'eut ensuite en sa possession, et dans la succession de ce prince le missel fut acheté pour le Musée d'art. C'est par la

(1) *Les Arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, t. II, p. 117, 2e édition.

(2) Jacques Stuart, d'abord Roi d'Écosse sous le nom de Jacques VI, devint Roi d'Angleterre sous celui de Jacques Ier (1603).

nardi. Les sujets indiqués par Vasari sont : *Méléagre chassant le sanglier de Calydon*, les *Bacchantes*, une *Bataille navale*, le *Combat d'Hercule et des Amazones*, puis d'autres compositions, dont Perino del Vaga et d'autres maîtres avaient exécuté aussi les dessins selon les indications du cardinal.

Dans une lettre de Giovanni, datée du 21 avril 1544 et adressée de Faenza au prélat (1), l'artiste annonce qu'il ira bientôt à Rome lui montrer les quatre grands morceaux destinés à la cassette, c'est-à-dire le *Cirque avec les quadriges*, le *Triomphe de Bacchus et de Silène*, une *Bataille navale* et une *Bataille de Tunis* (2). Vasari n'avait spécifié que quatre sujets; Giovanni ne parle que des quatre gravures qu'il venait de terminer : deux se rapportent aux indications de Vasari : le *Triomphe de Bacchus* ou les *Bacchantes*, et la *Bataille navale*. Or, les ovales de la cassette de Naples sont au nombre de six; ils représentent : d'un côté, la *Chasse de Méléagre* et le *Triomphe de Bacchus* ou les *Bacchantes;* de l'autre, le *Combat d'Hercule et des Amazones* et celui des *Centaures contre les Lapithes.* Sur l'une des faces latérales, les *Jeux du Cirque;* sur l'autre, un *Combat naval.* On y retrouve donc les quatre sujets mentionnés par Vasari, et trois de ceux indiqués dans la lettre de Giovanni. Le *Combat des Centaures contre les Lapithes* a remplacé la *Bataille de Tunis* (3), que le cardinal, avec raison, n'aura pas jugée à sa place dans une série de sujets empruntés à la mythologie grecque. Les cristaux sont signés : « *Joannes de Bernardi* », et les deux faces principales de la cassette portent l'écusson des Farnèse. Il n'y a donc pas de doute que c'est bien la pièce dont parlent Vasari et Giovanni Bernardi (4).

Nous avons vu que Perino del Vaga et d'autres maîtres, selon Vasari, furent chargés par le cardinal de fournir des modèles très-finis au graveur des intailles. Les lettres de Giovanni, publiées par M. Ronchini, confirment la collaboration de Perino.

Quant au travail d'orfévrerie, Vasari l'attribue à un artiste nommé Marino. Voici d'ailleurs ses expressions : « *Volendo poi fare il medesimo cardinal Farnese una cassetta d'argento ricchissima, fattone fare l'opera a Marino* (5), *orefice fiorentino, che altrove se ne ragionerà, diede a fare a Giovanni tutti i vani dei cristalli*, etc. » Vasari annonçant qu'il compte parler ailleurs de cet orfévre, et le nom de Marino ne se retrouvant nulle autre part dans ses écrits, nous avons supposé d'abord que ce pouvait être une faute d'impression, et qu'il aurait sans doute voulu désigner *Manno*, l'élève de Cellini, dont il parle en effet en plusieurs endroits. Mais voici que Mariette,

(1) Voir *Maestro Giovanni da Castel Bolognese*, Memoria del Cav. Amadio Ronchini. Modena, 1867.

(2) Il s'agit ici de la victoire remportée en 1535 par Charles-Quint sur Barberousse.

(3) Vasari mentionne en effet la *Prise de la Golette*, et un autre épisode de la guerre de Tunis, parmi les sujets gravés par Giovanni pour le cardinal; mais il ne les applique pas à la cassette.

(4) M. Ronchini est d'avis qu'elle ne doit pas être confondue avec une autre cassette dont il est question dans une lettre de Claudio Tolomei à Apollonio Filareto, et qui fut exécutée pour le duc Pier Luigi Farnèse, père du cardinal. Michel-Ange ayant pour celle-ci donné deux dessins, Perino del Vaga, tant par respect pour le maître que par crainte d'entrer en comparaison avec lui, se refusait à composer les autres. Faisant allusion à l'un des deux sujets de Michel-Ange, il disait qu'il ne voulait pas commettre la faute de Phaéton. Il n'y a d'ailleurs pas lieu de nous occuper ici de cet ouvrage, les deux sujets dont il est fait mention ne se rapportant pas à ceux que porte la cassette de Naples.

(5) La première édition de Vasari (Florence, 1550) ne contient pas ce fragment. Celle de 1568 le renferme textuellement ainsi. L'édition Lemonnier l'a reproduit de même.

et après lui Giulianelli, appellent cet orfévre *Mariano* (1), et que ce nom, qui pouvait être considéré comme une nouvelle erreur de transcription, est confirmé par les lettres de Giovanni du 28 juin et du 12 août 1539 : « *Ho scripto più volte a Mr Mariano.* » — « *Come Mr Mariano nostro dirà a bocca.* »

Il est vrai, d'autre part, que dans deux lettres de Manno, en date du 7 novembre 1556 et du 22 décembre 1558, adressées au même cardinal Farnèse, il est question d'une cassette d'argent que cet artiste désire achever. Dans la seconde de ces deux lettres, il s'exprime ainsi : « Bien des fois j'ai supplié V. Illme et Révme Sie, lui demandant qu'il Lui plût de me faire finir cette cassette d'argent ; car, ainsi qu'Elle le sait, voilà déjà dix ans que je la tiens à ce point, et cela non sans dommage, préjudice et danger pour moi par le temps qui court, et de nouveau je La prie et supplie de daigner m'enlever cette inquiétude (2). »

Par les termes de cette lettre, du 22 décembre 1558, et les circonstances de temps, la cassette à laquelle travailla Manno, et qu'il avait amenée à ce point d'avancement *(in quel termine)* dix ans plus tôt, c'est-à-dire vers 1548, doit être la même dont Giovanni, en l'année 1544, annonçait au même cardinal le prochain achèvement quant aux cristaux. En effet, pour qu'une œuvre d'orfévrerie de cette importance fût en grande partie exécutée en 1548, il fallait qu'en 1544 Manno y fût déjà occupé. Dans le Marino de Vasari et le Mariano des lettres de Giovanni, ne devrions-nous donc pas reconnaître l'orfévre Manno ? M. Gaëtano Milanesi paraît s'être rangé à cette opinion, puisque, dans sa nouvelle édition de Vasari, il a substitué au nom de *Marino,* que portait l'ancien texte, celui de Manno (3). Si nous nous en rapportons à l'avis du savant éditeur, la cassette de Naples touche alors de bien près à notre sujet, non pas seulement pour avoir été attribuée par erreur à Benvenuto, mais comme étant l'œuvre d'un artiste qui fut son élève à Rome et longtemps son assidu collaborateur (4).

Que Michel-Ange ait été consulté pour la composition d'ensemble, on peut le supposer avec toute vraisemblance. Le caractère des figures, leur fière attitude, tout dans cette œuvre excellente porte l'empreinte de son génie. La cassette a la forme d'un temple, aux angles duquel se tiennent quatre figures assises : *Minerve, Mars, Vénus* et *Bacchus.* M. Dubois, pour l'une de ses belles statues du tombeau de Lamoricière, s'est presque rencontré avec l'orfévre du seizième siècle, dont on remarquera la statuette de *Mars.* Des sphinx supportent le socle des figurines. Des groupes en relief sont couchés sur les cadres des ovales, entre lesquels, aux deux faces principales, une cariatide porte l'écusson fleurdelisé des Farnèse, surmonté d'une croix. Sur le

(1) Zani, dans son Dictionnaire, relève un « Marino, detto anche Mariano, oref. fior. BB., vivente 1520, morto 1586 ».

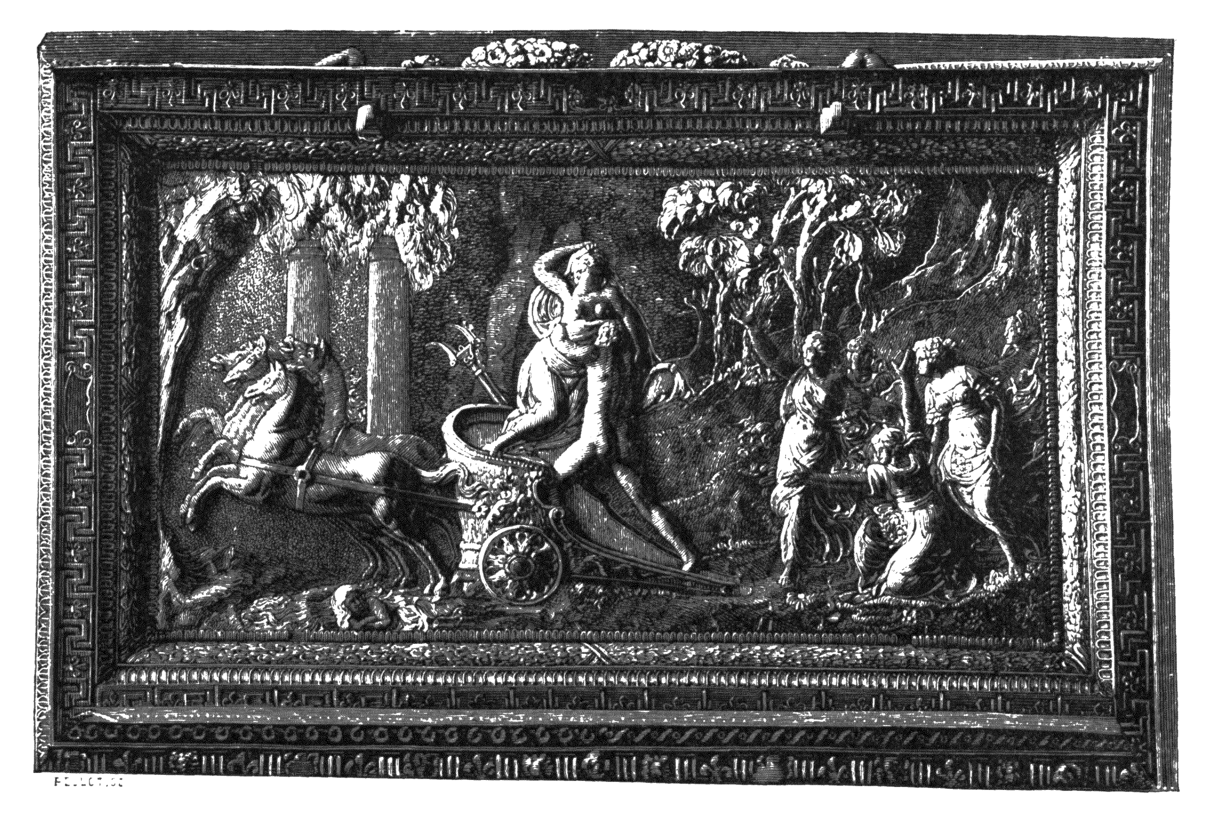
(2) « Più volte ho supricato V. Illma et Revma Sria e pregato che Quella si contentasse di farmi finire quella cassetta d'argento (perchè, come Quella sa, sono già dieci anni che io la tengo in quel termine non senza mio danno et interesse e pericolo per i tempi corsi), e di nuovo la prego e suprico che Quella sia contenta di levarmi questo timore. » *Manno orefice Fiorentino,* Memoria del Cav. Amadio Ronchini. 1873.

(3) Tome V, p. 373.

(4) Vasari raconte qu'au temps du siége de Florence il travailla pendant quatre mois l'orfévrerie à Pise, avec Manno ; il parle de son compagnon comme d'un artiste de beaucoup de valeur dans son art et comme d'un homme excellent. Manno était chargé de famille. (Voir édition G. Milanesi, t. VII, pages 10 et 42.)

couvercle, deux bas-reliefs représentent, l'un, *Hercule étranglant des serpents;* l'autre, l'*Apothéose d'Hercule sur le mont Œta.* Enfin, au sommet de l'édicule, sur un riche piédestal, le demi-dieu est assis; d'une main il tient la massue; de l'autre, les pommes du jardin des Hespérides (1). Il y a tant de force dans cette petite statue, que, toutes proportions gardées, il semble qu'ait passé sur elle un souffle de l'auteur de *Moïse.*

Dans l'intérieur du coffret, et par allusion au nom du cardinal, un bas-relief d'une savante composition montre Alexandre entouré de ses capitaines, au moment où il ordonne de placer les œuvres d'Homère dans un écrin que lui présente un esclave. Le dessous du couvercle lui-même est enrichi d'un bas-relief représentant Hercule enlevant Iole, fille du roi d'Œchalie.



IOLE ENLEVÉE PAR HERCULE.
Bas-relief placé sous le couvercle de la Cassette Farnèse.

La cassette du Musée de Naples est un des plus beaux objets d'orfévrerie que l'on puisse voir. La richesse de la pièce, tout en argent doré et en cristal de roche, n'est que le moindre de ses mérites; le goût parfait dans les détails, les nobles proportions, l'harmonie de l'ensemble, l'élégance savante de toute la composition, en font une œuvre achevée. C'est un grand honneur pour Manno si son nom peut y demeurer attaché, auprès de celui de Giovanni Bernardi. Et s'il a existé réellement un Mariano, auteur d'un tel travail, cet artiste, d'ailleurs ignoré, mérite de sortir de l'obscurité pour être placé au rang des premiers maîtres orfévres.

(1) Peut-être l'orfévre s'est-il souvenu de la figurine que Benvenuto avait sculptée sur le manche du sceau de Frédéric de Gonzague, et est-il un des artistes qui s'en sont inspirés. (Voir pages 190 et 192.)

Comme le missel dont nous avons parlé plus haut (1), cette pièce est entrée avec tous les biens des Farnèse dans la Maison de Bourbon, par la succession d'Élisabeth Farnèse, mère de Charles IV de Naples.

Aiguière et Bassin de Saint-Celse. — (Pl. XLVI et XLVII.)

Église de Saint-Celse, à Milan.

Bien qu'elles n'aient rien dans leur décoration qui les puisse rattacher au culte, ces deux pièces, ainsi que tant d'autres ouvrages profanes, sont conservées dans le trésor d'une église, où elles ont dû arriver comme présent. Elles sont en argent doré.

La panse de l'aiguière est ornée de figures en haut relief se terminant en gaîne, de masques, de coquillages et de petits enfants *(puttini)*, ces derniers repoussés presque en ronde bosse. Dans cette décoration se combinent le genre des *grotesques* et celui des *cuirs*. La tête et le buste d'une femme ayant sur les épaules des mufles de lion, forment le goulot; la coiffure de cette femme, composée d'épaisses torsades de cheveux, est surmontée d'une coquille renversée qui constitue le bec du vase. Sur ce diadème bizarre rampent des colimaçons; et, selon le goût florentin, un serpent se tord et se replie pour faire à cette pièce une anse d'une rare élégance.

Au fond du bassin, quatre grands masques, alternant avec autant de têtes d'anges ailés, et séparés tous entre eux par huit petits génies, forment une frise arrondie, entre deux couronnes, l'une de feuilles, l'autre de coquilles. Les bords qui s'allongent démesurément, en forme de navicelle, pour affecter la forme ovale, alors que la pièce est ronde en son milieu, sont un ajouté postérieur et malheureux. Quant au chiffre de la Vierge placé au centre, il est tout à fait moderne et d'un effet encore plus déplorable.

L'aiguière mesure trente-cinq centimètres de hauteur, du sommet de l'anse au pied. Le bassin, y compris son rebord, a quarante-cinq centimètres de long sur trente-six de large. Benvenuto est certainement étranger à ce travail. On y remarque deux poinçons que nous reproduisons ci-contre. Le W du premier indiquerait, au moins pour la restauration, un artiste étranger à l'Italie. Le second a été relevé par M. Darcel sur un vidercome allemand des collections du Louvre (D. 766).

Un Flacon et quatre Coupes de l'Argenterie des Médicis. — (Pl. XLVIII et XLIX.)

Palais Pitti, à Florence.

Parmi les ouvrages d'orfévrerie pouvant avec le plus de vraisemblance être attribués à Benvenuto, M. Labarte a signalé ce service de table : « Dans l'argenterie du grand-duc de Toscane, dit-il, trois coupes et un flacon d'or émaillé, enrichis d'anses en forme de dragons ailés à têtes fantastiques, qui sont d'un dessin ravissant et d'une merveilleuse exécution. Ces pièces portent les armes des Médicis et des Farnèse. »

Nous avons passé attentivement en revue les pièces que renferme la salle située

(1) Voir pages 292 et 293.

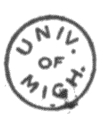


Kreuztberger del. *Guillaume inc.*

AIGUIÈRE EN ARGENT DORÉ

(Trésor de l'église de Saint-Celse.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.



Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

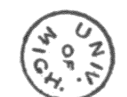
BASSIN EN ARGENT DORÉ

RESTAURATION MODERNE.

(Trésor de l'église de Saint-Celse.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.

PLANCHE XLVII.



au rez-de-chaussée du palais Pitti, dans laquelle est conservée l'argenterie des Médicis. Nous y avons en effet trouvé un flacon et trois coupes répondant assez bien à la description de M. Labarte. De plus, le gardien nous ayant fait remarquer, dans l'armoirie compliquée que portent les trois coupes, une *boule,* qu'il prétendait être celle du blason des Médicis, et une sorte de *fleur de lys* coupée par le pied, qu'il croyait être la fleur de lys des Farnèse, cette circonstance nous a confirmé dans notre supposition que nous avions bien devant les yeux les pièces dont avait parlé l'auteur de l'*Histoire de l'orfèvrerie au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance.* Nous n'en avons d'ailleurs rencontré aucune autre qui pût répondre à sa description.

Une quatrième coupe, ayant une certaine ressemblance avec les précédentes, hormis pour le blason, paraît faire partie de cette intéressante série. Bien que la forme n'en soit pas identique, pourtant on y retrouve, en raison de la matière, du travail et de la coloration des émaux, un aspect analogue. Les anses, formées d'un buste ailé à tête de bouc, ont pu laisser dans l'esprit de M. Labarte le souvenir de ces dragons fantastiques qu'il a relevés dans sa description.

L'élégance du travail, sa merveilleuse délicatesse, son éclat séduisant, portent à première vue à prononcer le nom de Cellini, comme depuis longtemps on se sentait entraîné à le faire en pareil cas. Et c'est sans doute ainsi que, charmé comme tant d'autres, M. Labarte a confirmé l'attribution, généralement donnée d'enthousiasme.

Cependant nous nous sommes appliqué à étudier de plus près les blasons qui, en assurant aux objets un acte de naissance authentique, pouvaient devenir le point de départ de renseignements plus certains. En fin de compte, nos recherches nous ont amené à une conclusion contraire à celle de M. Labarte, et pour cette raison nous croyons devoir les exposer.

Sur le flacon se trouvent deux écus accolés : l'un, *d'or, au lion de sable lampassé de gueules;* l'autre, *de gueules, à la fasce d'argent.*

Trois des coupes portent un écu :

Écartelé : aux 1 et 4, *parti d'argent et de gueules, à la fleur de lys au pied coupé* (ou plutôt *au trèfle,* ou *au roc d'échiquier?*) *de l'un à l'autre;* aux 2 et 3, *parti d'argent au lion de gueules,* et *d'azur à la bande d'or. Au chef parti, d'or au lion de sable lampassé de gueules, et fascé d'argent et de gueules. Sur le tout de l'écartelé, d'argent au bezant de sable.*

L'écu de la quatrième coupe est : *d'azur, au bouc saillant d'or accorné de sable; au chef parti d'or au lion de sable lampassé de gueules; et de gueules à la fasce d'argent.* Surmonté d'un chapeau d'évêque ou de cardinal.

A première vue, on remarque la similitude de ces trois blasons : les deux écus accolés qui figurent sur le flacon sont placés au chef des deux autres armoiries, sauf une variante qui transforme la *fasce* en un *fascé* (1). Cette variante n'empêche pas les deux écus accolés et les deux chefs d'être en effet le même blason.

(1) Cet *écart* n'est point intentionnel, mais il doit être le résultat d'une erreur de l'orfévre. Au lieu d'un *fascé de quatre pièces,* il faut lire *de gueules à la fasce d'argent,* comme sur le flacon et les trois autres coupes.

Tout d'abord, nous avons porté nos recherches sur les grandes familles italiennes du seizième siècle, et le premier renseignement nous fut fourni par le *bouc saillant d'or accorné de sable sur champ d'azur,* qui est d'Altemps. Ce nom nous rapprochait singulièrement des Médicis.

Bernard de Médicis, amodiateur des fermes du duc de Milan, eut une nombreuse et illustre lignée (1). Parmi ses fils, on ne peut oublier :

Jean-Jacques de Médicis, ce célèbre marquis de Marignan (2), illustre chef d'armée au service de Charles-Quint (1497-1555);

Jean-Ange de Médicis, né en 1499, pape en 1559, sous le nom de Pie IV, mort en 1565.

Parmi ses filles :

Marguerite de Médicis, qui épousa Gilbert Borromée, comte d'Arona, et eut entre autres enfants saint Charles Borromée;

Claire de Médicis, qui épousa Wolffgang Dietrich ou Théodoric, seigneur et comte de Hohen-Embs, intrépide capitaine au service de Charles-Quint. Deux fils illustres sont nés de ce mariage : le célèbre guerrier Jacques-Annibal de Hohen-Embs, puis Marx Sittich de Hohen-Embs, fait cardinal en 1561 par son oncle maternel, le Pape Pie IV, de Médicis.

Ces Médicis de Milan et ceux de Florence avaient pour ancêtre commun Philippe de Médicis, mort en 1258 (3). Cosme I[er] les reconnaissait comme cousins, et entretint toujours avec eux de bons rapports de parenté.

Quant aux Hohen-Embs, dont les Italiens ont fait Altemps (4), ils sont originaires d'une très-ancienne famille de chevalerie. Cette famille tire son nom de l'antique fort d'Amisum, situé au-dessus de Bregenz, dans la vallée du Rhin et dans la direction des Grisons. Le château était nommé en roman Alt-Amychs, et en allemand, Alt-Hohen-Embs (5).

Le cardinal d'Altemps avait d'abord débuté dans la carrière des armes, selon la vieille

---

(1) De son mariage avec Cécile Serbelloni, Bernard de Médicis eut neuf enfants : 1° le marquis de Marignan; 2° le Pape Pie IV; 3° Jean-Baptiste, tué en 1545; 4° Gabriel, tué en 1531; 5° Auguste, qui devint marquis de Marignan à la mort de son frère aîné; 6° Marguerite, comtesse Borromée; 7° Claire, femme du fameux capitaine W. D. de Hohen-Embs; 8° et 9° deux filles religieuses.

(2) Pie IV fit élever dans la cathédrale de Milan, à son frère le marquis de Marignan, un tombeau dont les dessins furent donnés par Michel-Ange. Leone Leoni exécuta la statue de l'illustre général, qu'il représenta tenant à la main le bâton de commandement; il la jeta en bronze, ainsi que quatre autres statues, celles de la *Paix,* de la *Vertu militaire,* de la *Providence* et de la *Renommée.* Les armes du marquis sont placées au-dessus du mausolée; au-dessous est un bas-relief en bronze, dont le sujet est la Nativité du Christ. Vasari dit que ce monument fut payé 7,800 écus. (Édition G. Milanesi, t. VII, p. 257 et 540.)

(3) Les *Medici* de Milan prétendaient en effet se rattacher à ceux de Florence par le lien suivant :

Philippe Medici, à Florence, a quatre fils :

1° Évrard I[er], souche des Medici de Florence.

2° Galvan, } souches éteintes.
3° Reinier, }

4° Clarissime, souche des Medici de Milan.

(4) *Hohen* en allemand veut dire *haut.*

(5) Un autre château fort a été construit un peu plus bas, Neu-Hohen-Embs, au pied duquel se trouve le bourg d'Embs.

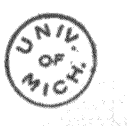


Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

FLACON D'OR ÉMAILLÉ

AUX ARMES DE SALZBOURG.

(Argenterie des Médicis au Palais Pitti.)



tradition de ses ancêtres. Son grand-père, Ulric d'Ems, avait vaillamment servi sous Maximilien, et avait été élevé au rang de baron de l'Empire. Son père, Wolffgang Dietrich, ne s'était pas moins distingué sous Charles-Quint. Quand Wolffgang mourut, Jacques-Annibal et Marx Sittich étaient encore enfants. Élevés par leur oncle, le marquis de Marignan, ils ne pouvaient manquer de devenir l'un et l'autre de rudes soldats. Jacques-Annibal s'illustra dans maint combat, laissa aussi la mémoire d'un vaillant capitaine, et devint la tige des comtes de Hohen-Embs.

Claire de Médicis eût voulu que son second fils Marx Sittich entrât dans les ordres; déjà la famille de Hohen-Embs avait fourni plusieurs chanoines, mais elle ambitionnait plus pour ce fils. Pie IV, élevé au pontificat en 1559, avait tout aussitôt (1) revêtu de la pourpre son neveu Charles Borromée, fils de Marguerite de Médicis, à peine âgé de vingt-trois ans; il souhaitait augmenter dans sa famille le nombre des grands dignitaires de l'Église; mais son neveu de Hohen-Embs, Marx Sittich, résistait au chapeau. En suivant Mars, il avait surtout suivi Vénus, qui, dit-on, l'avait blessé plus qu'il ne convient. Pourtant un jour, à Rome, devant l'église de Saint-Pierre ès Liens, par la chute d'une voiture, son épée se brise, sans qu'il soit lui-même atteint; il y voit un avertissement du ciel et entre dans l'état ecclésiastique. Prélat, évêque de Cassano en Calabre, nonce auprès de l'Empereur Ferdinand, évêque de Constance, cardinal-légat au concile de Trente, il est comblé de bénéfices. Une partie des biens confisqués aux Caraffa lui est attribuée par le Pape; Cosme I[er] lui facilite ensuite l'acquisition de vastes domaines dans le Val di Pesa; et plus tard, Francesco le met en possession du riche palais de l'un des complices de la conjuration d'Orazio Pucci, palais que le cardinal vendit bientôt à Alexandre de Médicis, archevêque de Florence.

Robert, fils naturel du cardinal d'Altemps, fut légitimé par le Pape, qui érigea pour lui le marquisat de Gallese en duché; ce jeune homme mourut à l'âge de vingt ans, en 1586, et ce fut son fils, Jean-Ange d'Altemps, qui perpétua le nom et le titre (2).

Le cardinal d'Altemps, fils de Claire de Médicis, avait donc entretenu des relations suivies de parenté et d'amitié avec ses cousins de Florence, et il y était d'autant plus porté que Cosme I[er], qui avait eu à se louer de Pie IV, était toujours disposé, de son côté, à favoriser les vues du Pape. Le cardinal, né en 1533, dut certainement, à la cour de Florence, connaître Cellini, qui y vécut de 1545 à 1570. Ce prélat, qui avait fait exécuter, pour l'offrir à Notre-Dame de Lorette, une statue d'argent du poids de dix livres, qui donna en présent, non-seulement à cette église, mais à beaucoup d'autres, une grande quantité de vêtements sacrés, de vases d'argent et d'autres objets précieux (3), avait pu faire travailler les orfévres florentins. Qu'un vase à ses armes, exécuté pour lui par Benvenuto, et offert à Cosme ou à Francesco, se trouvât dans

(1) 1560.

(2) Une planche du graveur Tempesta qui porte dans un écusson le bouc d'Altemps, au milieu de scènes guerrières, lui est dédiée : ALL. ILL[mo] ET ECC[mo] SIG[re] ET PRON. COL[mo] IL SIG[re] GIO. ANGELO ALTEMPS DVCA D. GALLESE MARCHESE DI SORIANO E MISVRACHA CONTE DI TOSIGNANO SIG[re] DEL MONTE DE COMPADRE E MÕTE PORTIO.

(3) « Sacris vestibus, argenteis vasis, alijsque pretiosis donis ditavit. » Voir *Vitæ et res gestæ Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium,* etc., Alphonsi GIACONII. Romæ, 1677.

l'argenterie des Médicis, rien ne pouvait paraître plus naturel. A la vérité, d'après nos usages modernes, le nombre des glands du chapeau épiscopal qu'on voit sur le blason de la coupe aurait dû indiquer la dignité d'évêque et non celle de cardinal; mais cette distinction du nombre des glands n'existait pas encore au seizième siècle; elle ne s'établit que vers la seconde moitié du siècle suivant. Le chapeau tel qu'il a été peint en émail par l'orfévre, n'était donc pas en lui-même une objection; et le voyant figurer sur un écu portant le bouc d'or sur champ d'azur, nous avons pu tout d'abord nous croire bien fondé à nous arrêter sur le nom du cardinal d'Altemps. Pourtant les armes de ce personnage que nous rencontrions ailleurs n'étaient pas blasonnées de même manière.

Le cardinal, Médicis par sa mère, et fier de cette illustre lignée, dans laquelle il se trouvait neveu du Pape et cousin du grand-duc de Toscane, écartelait habituellement ses armes avec celles des Médicis (1). Au contraire, sur la quatrième coupe, le bouc d'Altemps se trouve seul, surmonté d'un chef, parti au 1 *d'or au lion de sable,* au 2 *de gueules à la fasce d'argent.* Aucun gentilhomme d'Italie, et à plus forte raison un personnage faisant aussi grande figure que le cardinal d'Altemps, n'aurait jamais songé à soumettre ses armes à celles d'une autre famille, quelque illustre qu'elle fût. A son chef ne pouvaient se trouver que les armes d'un Pape ou d'un Souverain, celles d'un État, ou, dans la circonstance, celles d'un évêché.

Marx Sittich d'Altemps ayant été évêque de Cassano et de Constance, nous avons recherché avec M. Aloïss Heiss, dans les riches documents de numismatique de cet érudit amateur, si quelque médaille d'évêché ne nous donnerait pas la solution du problème. Ainsi nous avons été amené à remarquer que tous les archevêques de Salzbourg, dont nous rencontrions les écussons sur leurs médailles, portaient ce blason dans leurs armoiries, soit en chef, soit écartelé avec leurs armes personnelles, selon l'usage des prélats. Mis sur la voie, nous n'avons pas tardé à trouver la médaille d'un autre prélat de la famille d'Altemps : Marx Sittich, des comtes de Hohen-Embs, prince-archevêque de Salzbourg de 1612 à 1617 (2).

Ce prélat éminent, restaurateur des lettres, des sciences et des arts dans ses États, fondateur de l'Université si célèbre de l'ordre des Bénédictins de Salzbourg, qui a fourni tant de savants ecclésiastiques à l'Autriche, à la Bavière et à la Souabe, était fils du fameux général Jacques-Annibal, comte de Hohen-Embs et de Galerate, et d'Hortense Borromée. Par son père, il était donc neveu du cardinal de Hohen-Embs ou Altemps, petit-fils de Claire de Médicis, petit-neveu du pape Pie IV et du marquis de Marignan. Par sa mère, il était petit-fils de Gilbert Borromée, comte d'Arona, et neveu du cardinal saint Charles Borromée, sous le patronage duquel il plaça la nouvelle Université (3).

(1) Tel est le blason qu'on voit sur ses médailles. Nous l'avons retrouvé sur un dessin du Louvre (n° 1645), surmontant la grande porte d'un palais.

(2) Il mourut le 9 octobre 1617. IMHOF, *Chronol. Archiep. Salisburg.*

(3) Il fit aussi consacrer une chapelle à saint Charles Borromée dans le palais archiépiscopal de Salzbourg. Les Hohen-Embs ont toujours eu en grand respect leur saint parent. La tradition rapporte que le cardinal étant venu visiter à Hohen-Embs sa sœur Hortense Borromée, femme du général Annibal, laissa son cha-



COUPE EN OR ÉMAILLÉ

Aux armes de l'Archevêque Wolf-Diètrich de Raitenau

(Argenterie des Médicis, au Palais Pitti.)



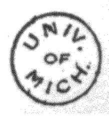
Heliog. Dujardin. Imp. Eudes.

COUPE EN OR ÉMAILLÉ

Aux armes de l'Archevêque Marx Sittich de Hohen-Embs

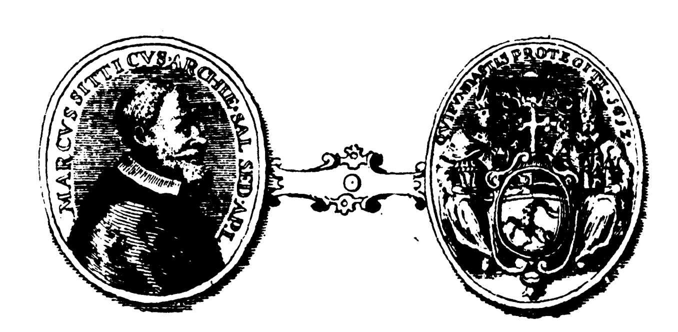
(Argenterie des Médicis, au Palais Pitti.)

E. PLON & Cie Edit. PLANCHE XLIX.



Comme tous ses ancêtres de l'une et de l'autre branche, le prince-archevêque de Salzbourg était cousin des Médicis de Toscane, avec lesquels il dut entretenir d'autant plus de relations qu'il appela d'Italie des architectes et des artistes pour les employer aux nombreux travaux qu'il fit exécuter. Il aimait aussi les divertissements, la musique, la comédie, les mascarades, les parades de toutes sortes. Le palais de Helbrun et son magnifique parc, rempli de grottes, d'étangs, de jets d'eau, d'élégantes constructions de tous genres, ont été créés par lui en quelques mois.

C'est dans un ouvrage allemand du siècle dernier (1), auquel nous empruntons quelques-unes de ces indications, que nous avons trouvé d'abord la reproduction d'une médaille d'or (2) à l'effigie de ce prélat, avec les mêmes armes qui figurent sur l'une des quatre coupes de l'argenterie des Médicis, et nous en donnons le facsimile, pour constater l'identité du blason avec celui que porte la coupe reproduite dans l'une de nos planches. Nous avons ensuite trouvé dans Heræus (3) la confirmation de ce renseignement sur deux autres médailles du même personnage, donnant également son blason.



Médaille de Marx Sittich de Hohen-Embs, prince-archevêque de Salzbourg (1612-1617).

Marx Sittich de Hohen-Embs ayant été prince-archevêque de Salzbourg de 1612 à 1617, nous sommes déjà loin de Benvenuto Cellini, mort en 1570, et la coupe qui porte ses armes ne peut plus être attribuée à l'orfévre florentin.

Il nous reste maintenant à étudier les armoiries du flacon et des trois autres coupes.

Sur le flacon, comme nous l'avons dit plus haut, l'orfévre a peint en émail deux écus accolés : l'un, *d'or au lion de sable;* l'autre, *de gueules à la fasce d'argent.* Or, les armes d'État des princes-archevêques de Salzbourg sont, soit en deux écus accolés, soit en un seul écu parti : *d'or au lion de sable,* et *de gueules à la fasce d'argent.* Le *Wappenbuch,* armorial allemand imprimé à Munich par Adam Berg, en 1580, c'est-à-dire trente-deux ans avant l'avénement de Marx Sittich de Hohen-Embs, donne déjà ce blason comme étant celui de Salzbourg (4).

Le chef du blason des trois autres coupes présente à la vérité une objection, puisque le champ de gueules porte un fascé de quatre pièces au lieu d'une fasce. Mais les deux médailles à l'effigie de Marx Sittich de Hohen-Embs, données par Heræus, et dont nous avons parlé plus haut, présentent précisément la même disposition. On en doit

peau de voyage. L'église paroissiale de Hohen-Embs conserve encore aujourd'hui cette relique de son saint patron, objet de la vénération des fidèles, et qui est publiquement exposée tous les ans, au jour de sa fête, le 4 novembre.

(1) *Historische Münz-Belustigung* von Johann David KÖHLER, t. IV, p. 17. Nürnberg, 1732.

(2) C'est une médaille d'indulgence.

(3) Édition de Vienne, 1828. Pl. IV, 13.

(4) La réserve de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, à Paris, possède un exemplaire du *Wappenbuch.* L'écu de Salzbourg figure aux pages 89 et 106.

donc conclure que les armes de Salzbourg, quant à ce détail, n'étaient point alors arrêtées d'une manière fixe, ou plutôt que le graveur s'est trompé ; et en tout cas, que ce sont bien ces armes qui figurent au chef des quatre coupes comme sur le flacon, formant un lien commun certain entre les cinq pièces.

Mais à quel personnage appartiennent les armes écartelées placées sous le chef de Salzbourg dans le blason des trois coupes pareilles ? Aux quartiers un et quatre, cette figure, qui avait été prise par erreur pour le lys des Farnèse, n'a rien à voir avec le blason de cette famille, puisque c'est, ou une fleur de lys au pied coupé, ou un trèfle, ou plus vraisemblablement encore un roc d'échiquier (1). Aux quartiers deux et trois, se montre un lion de gueules sur champ d'argent (2).

Ces armes écartelées rappelaient-elles des provinces ou des abbayes de l'État de Salzbourg ? ou ne devait-on pas croire plutôt qu'elles indiquaient tout simplement les alliances du personnage dont les armes sont placées sur le tout : *d'argent au besant de sable ?*

Quoi qu'il en soit, il importait avant tout de savoir quelle famille désigne cet écu posé sur le tout. D'abord, c'est par erreur que ce besant a été confondu avec les boules des Médicis. Rien dans les armoiries de ces trois coupes n'est emprunté aux armes de cette maison, non plus qu'à celles des Farnèse. Tous les indices précédents portaient, au contraire, à se diriger vers l'Autriche ou la Bavière. Cette fois encore, ce sont des médailles qui nous ont mis sur la voie. Sur quelques-unes nous pouvions reconnaître que la famille de Raitenau ou Raitnau devait porter un besant ou une boule (3) ; mais les indications de couleur manquaient (4).

Wolf Dietrich de Raitenau avait été prince-archevêque de Salzbourg de 1587 à 1612 ; c'était le prédécesseur de Marx Sittich de Hohen-Embs. Les armoiries dont nous recherchions l'explication n'étaient-elles pas les siennes ? Nous nous sommes alors adressé aux Révérends Pères Bénédictins de Salzbourg, les dignes successeurs de ces savants Pères que Marx Sittich avait appelés auprès de lui au commencement du dix-septième siècle, et grâce au concours desquels il avait, avec tant d'éclat et par une fondation si durable, restauré dans ses États les sciences et les lettres, tombées avant eux dans un tel abaissement, que c'est à peine si l'on savait baptiser les enfants en bon latin (5). Les Révérends

(1) Ou tout autre chose dont le blason français ne nous donne pas le nom précis.

(2) Dans une des armoiries de Salzbourg donnée par le *Wappenbuch* (p. 28 de cet ouvrage), celle-là plus compliquée, nous voyons figurer un écu *coupé, d'argent au lion de gueules,* et *de gueules au lion de l'un en l'autre.*

(3) Cette famille est appelée Reitenaw par Spener, qui reproduit son écu, *d'argent au besant de sable,* besant ou boule, car le dessin de cet héraldiste représente un *orbes* avec des traits d'ombre d'arrondissement.

(4) Ce n'est que vers le milieu du dix-septième siècle que l'usage tendit à s'établir de faire comprendre, par le sens des traits qui ombrent le dessin, la couleur ou le métal d'un champ et de l'objet qu'il porte. Pour les temps antérieurs où ce langage conventionnel n'était pas encore adopté, on a souvent grand'peine à lire les blasons soit sur les médailles, soit sur les gravures, soit sur les pièces d'orfévrerie non émaillées ; et quelquefois même on est induit en erreur par les fantaisies de l'artiste.

Les *Trophées du Brabant,* de BUTKENS, publiés vers 1630 ou 1640, passent pour le premier ouvrage qui ait distingué les couleurs et les métaux par le sens des traits de la gravure. — Voir *Armorial général* de J. B. RIETSTAP, publié en Hollande en 1861.

(5) J. D. KÖHLER, *Historische Münz-Belustigung,* t. XI, dit à ce propos : « Le clergé salzbourgeois s'était lui-même laissé envahir par une telle ignorance, qu'il s'en fallait de peu que plus d'un curé ne fût

Pères ont eu l'obligeance de nous répondre que les armoiries telles qu'elles figurent sur les trois coupes sont celles-là mêmes que porta le prince-archevêque Wolf Dietrich depuis 1597 ou 1598. Le chef est celui de Salzbourg, bien qu'il soit plus généralement blasonné avec une seule fasce d'argent. Le besant de sable sur champ d'argent est de Raitenau. Quant à l'écu écartelé, il n'a rien de commun avec Salzbourg, et indique sans aucun doute les familles auxquelles l'archevêque était allié par les liens de la plus proche parenté.

Il nous a paru inutile de pousser plus avant la recherche des détails de ce blason, ce point devenant trop étranger au but que nous nous proposions. Il suffisait, en effet, d'avoir, par les données précédentes, fixé d'une manière précise à quelle époque appartiennent les cinq pièces qui avaient été attribuées à Benvenuto. Wolf Dietrich de Raitenau fut prince-archevêque de 1587 à 1612; il a, depuis 1597 ou 1598, porté des armes semblables à celles qui figurent sur trois des coupes. Marx Sittich de Hohen-Embs fut prince-archevêque de 1612 à 1617. Le travail d'orfévrerie a donc dû être exécuté entre les deux dates extrêmes, 1597 et 1617. Les circonstances historiques de la vie des deux prélats peuvent en outre expliquer avec assez de vraisemblance comment les cinq pièces sont arrivées ensemble dans l'argenterie des Médicis.

Wolf Dietrich de Raitenau avait vingt-huit ans lorsqu'il devint prince-archevêque de Salzbourg (1). Il fut d'abord adversaire déclaré des protestants, qu'il expulsa de ses États; mais plus tard, ayant eu des démêlés sérieux avec le duc Maximilien de Bavière, au sujet d'une question de douane, il se montra hostile à la Ligue catholique fondée par le duc, et entretint des intelligences avec le parti protestant. Voici en quelques mots l'histoire de la querelle : l'importation du sel salzbourgeois de Hallein en Bavière, consentie par un ancien traité, rapportait deux cent mille florins par an à l'archevêque. Le duc obtient de l'empereur Rodolphe le privilége d'établir en Bavière un double droit de transit par lequel il frappe le sel de Salzbourg (2). Le différend dure longtemps, il se complique, s'envenime; l'archevêque, croyant le moment venu de séculariser son diocèse et de passer au protestantisme, prend les armes; en 1611, les Salzbourgeois entrent en Bavière et occupent l'abbaye de Berchtolsgad, dont Ferdinand, frère de Maximilien, était prieur. Bientôt ils sont battus à Tittmoning, et Wolf Dietrich, après avoir vainement cherché à négocier, est abandonné par son chapitre lui-même et obligé de prendre la fuite. Il emmène avec lui sa concubine et ses dix enfants; il emporte les trésors des églises, d'une valeur d'un million de florins, et il espère se réfugier en Carinthie, dans les possessions de son frère; mais il est atteint sur la frontière, ramené, mis en prison au château de Hohen-Salzbourg; et le duc de Bavière, après avoir traité avec le chapitre, se retire.

Le pape Paul V se plaignit d'abord, mais il fut bientôt calmé par le rapport du cha-

incapable de dire la formule du baptême, comme au temps de saint Virgile, et qu'on baptisait les enfants *In nomina Patria et Filia et Spiritua sancta,* suivant ce qu'on lit dans BARONIUS, *Annal. eccles.,* t. IX. »

(1) Voir RANKE, *Histoire des Papes,* t. II de la 4e édition allemande.

(2) Voir le récit de ce différend dans l'*Histoire du duc Maximilien de Bavière* du Dr SCHREIBER. Munich, 1868.

pitre de Salzbourg sur la conduite scandaleuse de l'archevêque. Wolf Dietrich dut renoncer à son siége, et eut pour successeur son cousin, alors prieur au même chapitre, le comte Marx Sittich de Hohen-Embs, dont nous venons de parler précédemment.

Plus tard, plusieurs princes, et l'Empereur lui-même, demandèrent vainement la liberté du prélat prisonnier et repentant, dit-on, qui mourut le 16 janvier 1617 sans l'avoir recouvrée.

Ne pourrions-nous pas reconstituer maintenant avec une certaine vraisemblance l'histoire de ces cinq pièces d'orfévrerie? Les trois coupes aux armes de Raitenau étaient emportées avec les trésors des églises par Wolf Dietrich, lorsque ce prélat peu orthodoxe fuyait à toute bride vers la Carinthie, poursuivi par les cavaliers du duc de Bavière; quand il fut atteint sur la frontière, elles reprirent le chemin de Salzbourg avec le prisonnier. Plus tard, le nouvel archevêque, Marx Sittich, ayant fait ciseler une quatrième coupe, probablement par le même orfévre qui avait exécuté les trois premières et le flacon, peut avoir offert les cinq pièces à son cousin le grand-duc de Toscane, qui était alors Cosme II.

Quoi qu'il en soit, le service du palais Pitti, attribué à tort à Cellini, est une œuvre du premier quart du dix-septième siècle, exécutée en partie avant l'année 1612, en partie peu de temps après cette date.

Le flacon mesure vingt-trois centimètres de hauteur; les coupes aux armes de Raitenau, onze de hauteur et vingt-trois de largeur; la coupe aux armes de Hohen-Embs, dix de hauteur et vingt-trois de largeur.

M. Labarte a reproduit en chromolithographie une coupe (1) qui présente une grande analogie de composition et d'ornementation avec celles dont nous parlons ici. Cette pièce porte à l'intérieur les armes du prince Janusichius Radziwill. Dans les émaux d'une grande vivacité de ton qui la décorent, M. Labarte croit reconnaître le travail particulier aux ouvriers de Nuremberg et d'Augsbourg à la fin du seizième siècle. Mais le nom de Janusichius Radziwill nous porte déjà au commencement du dix-septième siècle (2). Le même auteur retrouve aussi ce travail sur un autre calice aux armes de Maximilien, électeur de l'Empire, et de sa femme Élisabeth, fille de Charles, duc de Lorraine, et qui n'a pu être exécuté que postérieurement à 1623 (3). Les mêmes considérations artistiques et historiques nous portent à voir aussi des œuvres germaniques dans les cinq pièces du palais Pitti. Et de leur rapprochement avec celles de la même époque relevées par M. Labarte, n'y a-t-il pas à tirer cette conclusion, que quelque orfévre de Nuremberg ou d'Augsbourg, élève des maîtres italiens du seizième siècle (4), a fait

(1) Planche LXXV de la 1re édition de l'*Histoire des arts industriels,* etc.

(2) Janusichius ou Jannusius Radziwill, premier du nom, duc de Bierze et châtelain de Wilna, mourut en 1621, âgé de quarante-deux ans. En 1613, il avait épousé Élisabeth-Sophie, fille de Jean-Georges, électeur de Brandebourg, et d'Élisabeth d'Anhalt.

(3) Maximilien, duc de Bavière, épousa Élisabeth de Lorraine en 1595, et l'Empereur Ferdinand II ne le créa électeur qu'en 1623. Voir aussi dans la 1re édition de M. Labarte ses planches LXXIII et LXXIV.

(4) Les travaux de M. Bertolotti ont révélé combien d'ouvriers étrangers vinrent, à la fin du seizième siècle, envahir les boutiques de Rome. Le plus grand nombre étaient Flamands; mais il y avait aussi parmi eux quelques Français et beaucoup d'Allemands.

Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

BASSIN D'ARGENT DORÉ

AUX ARMES DE WOLF DIETRICH DE RAITENAU

(Argenterie des Médicis, au palais Pitti)

E. Plon et Cie, imp.-édit.

PLANCHE L.

revivre leur meilleur style de composition jusque dans la première moitié du dix-septième siècle?

Quant aux ornements gravés et émaillés sur le flacon et sur les coupes aux armes des princes-archevêques de Salzbourg, nous croyons les avoir retrouvés dans l'œuvre de Mathias Beitler ou Beytler. Un volume du département des Estampes à la Bibliothèque Nationale (L e 52 a) renferme une suite signée de ce maître et datée de 1612. On y voit en silhouette de petits oiseaux et des animaux divers d'un dessin élégant, nerveux, un peu grêle, qui se jouent au milieu de rinceaux et d'arabesques formant une décoration extrêmement fine et déliée. On y rencontre aussi, notamment dans deux cartouches d'armoiries du même style que ceux qui figurent sur les coupes du palais Pitti, des guirlandes, des bouquets de fleurs et de fruits, suspendus à des nœuds de rubans ou à des fleurettes, le tout paraissant dessiné de la même main que la décoration des pièces qui nous occupent. Or une suite de six sujets dus à Mathias Beitler établit par l'inscription du titre que ce dessinateur silhouettiste travaillait dès 1582 chez un orfévre d'Onoltzbach, près de Nuremberg (1), nommé Steffan Herman. On trouve encore son nom sur une autre série gravée en 1616 à Augsbourg d'après ses dessins (2). Il y a donc quelque présomption que le flacon et les quatre coupes attribuées à Benvenuto ont été exécutés soit par Steffan Herman, soit par quelque orfévre d'Augsbourg, de Munich ou de Nuremberg, et que Mathias Beitler a fourni les dessins qui ont servi de modèles à leur décoration.

Vase en forme de dauphin, et Bassin, de l'Argenterie des Médicis. — (Pl. L.)

Palais Pitti, à Florence.

Ce *mesci acqua,* en argent doré, a été, comme les pièces précédentes, attribué avec quelque persistance à Cellini.

Le vase destiné à verser l'eau a la forme d'un dauphin (3). Sur le bassin, qui est ovale et mesure soixante-quatre centimètres sur cinquante-trois, l'artiste a représenté, en demi-relief, le mythe de *Neptune et Amphitrite.* Au milieu, dans la partie creuse, on voit un blason écartelé, dont les couleurs ne sont pas régulièrement indiquées. Les quartiers 1 et 4 se composent d'un parti : *un lion et une fasce.* Sur les quartiers 2 et 3 se trouve *une boule* ou *un besant.*

L'opinion paraissait acceptée que ces armes pouvaient être celles de Francesco de Médicis, figurées par une boule aux quartiers 2 et 3, et celles de sa femme, Jeanne d'Autriche, rappelées aux quartiers 1 et 4 par cette fasce dont la couleur ou le métal n'était point indiqué. Les armes de Jeanne d'Autriche étaient, en effet, *de gueules à la fasce d'argent.*

Francesco de Médicis, du vivant de son père, avait, on le sait, pris les rênes du gou-

(1) Onoltzbach, aujourd'hui Ansbach, en Franconie, est situé à quarante-quatre kilomètres ouest de Nuremberg.

(2) Guilmard, *Les Maîtres ornemanistes,* p. 389.

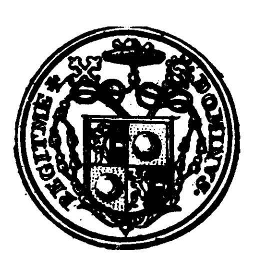
(3) Dans la vitrine des faïences de Bernard Palissy, au Louvre, se trouvent deux dauphins d'un dessin analogue (nos 48 et 49 H).

vernement, avec le titre de prince-régent. Le 16 décembre 1565, il épousa Jeanne d'Autriche (1). Cosme avait jugé sage, pour assurer l'avenir de sa dynastie, d'allier sa famille à la toute-puissante Maison d'Autriche. Déjà son prédécesseur Alexandre avait épousé une fille naturelle de Charles-Quint. Les Médicis savaient, peu à peu et par degrés, entrer dans le concert des Maisons souveraines de l'Europe. De grandes fêtes furent données à Florence à l'occasion du mariage de Francesco. Le souvenir en a été gardé dans plusieurs publications, notamment dans un livre intitulé : *Descrizione dell' entrata della Sereniss. Reina Giouanna d'Austria et dell' Apparato fatto in Firenze nella venuta, et per le felicissime nozze di S. Altezza et dell' Illustrissimo et Eccellentiss. S. Don Francesco de' Medici, Principe di Fiorenza*, etc. (2). A la première page de ce volume, sont gravées sur un écu parti les armes réunies des époux, que nous reproduisons ci-dessous en fac-simile. Celles de Francesco sont les six palles des Médicis. Le



Armoiries de Francesco de Médicis et de Jeanne d'Autriche.





Médaille de Wolf Dietrich de Raitenau, prince-archevêque de Salzbourg (1587-1612).

blason de Jeanne d'Autriche est bien composé d'une fasce, mais l'écart du lion ne figure pas. D'autre part, comme nous avons eu l'occasion de le faire remarquer dans la notice précédente, nous pouvons constater que les palles des Médicis, régulièrement disposées ici et au nombre de six, n'ont aucun rapport avec le besant unique qui figure sur les armes du bassin.

Si les armes du bassin avaient été celles de Francesco et de Jeanne, on aurait pu en conclure que le *mesci acqua* exécuté à l'occasion de leur mariage était contemporain de Benvenuto; et cependant, même dans ce cas, il n'eût pas été raisonnable de l'attribuer à Cellini, qui, dans la préface de son *Traité de l'Orfévrerie,* se plaint, non sans amertume, de n'avoir pas été appelé à l'honneur de produire quelque ouvrage de son art en cette solennelle circonstance, empêché qu'il en fut alors par la maladie. Pour se dédommager, il dédia d'abord son *Traité* à Don Francesco. Puis, un peu plus tard, se ravisant, il en fit décidément hommage au second fils de Cosme, le cardinal Don Fernando.

Quelles sont donc ces armoiries que nous avons démontré ne pas être celles des illustres époux? Mettant à profit les recherches que nous avons faites au sujet des pièces précédentes, il ne nous est plus difficile de reconnaître, aux quartiers 1 et 4, les armes

(1) Voir pages 104 et 116.
(2) Par Domenico MELLINI. Florence, 1566.

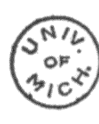


Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

COUPE D'ARGENT DORÉ

(Collection de Lord Warwick.)

E. Plon et Cie, imp.-édit. PLANCHE LI.



de Salzbourg, et aux quartiers 2 et 3, celles de Raitenau. En effet, Heræus donne le dessin d'une médaille de Wolf Dietrich de Raitenau, dans laquelle ce prélat avait écartelé ses armes avec celles de Salzbourg, précisément comme sur le plat dont nous nous occupons ici (1). Pour faire toucher du doigt l'identité, nous reproduisons en fac-simile le dessin d'Heræus.

La médaille est antérieure à l'époque à laquelle le prince-archevêque blasonnait ses armes comme elles sont indiquées sur la coupe reproduite dans notre planche XLIX. Au contraire, le vase et le bassin gravé à la planche L datent du même temps que la médaille, et c'est encore de Salzbourg qu'ils sont venus quelque jour dans l'argenterie des Médicis, offerts probablement en cadeau à ses cousins de Florence par le prince-archevêque Marx Sittich de Hohen-Embs, de même que le flacon et les cinq coupes d'or émaillé.

Coupe de lord Warwick. — (Pl. LI.)

Château de Warwick (Angleterre).

Cette coupe a déjà été relevée et reproduite dans l'ouvrage intitulé : *The art Treasures of the United Kingdom, or List of art Treasures from the art Exhibition at Manchester in* 1857 (2). L'auteur, M. J. B. Waring, en parle ainsi :

« Coupe en argent doré, habituellement connue sous le nom de *Coupe de Cellini*, soigneusement travaillée au repoussé et ciselée. Cette noble coupe, dont lord Warwick peut avec raison se sentir fier d'être le possesseur, est à tous égards digne de Cellini. Si elle n'est pas sortie de ses mains, elle est l'œuvre d'un artiste d'un mérite égal dans ce genre de travaux.

« Il y a lieu de regretter que la longue et verbeuse inscription, gravée tout autour de la partie supérieure, se rapporte au sujet du bas-relief, les *Fastes d'Annibal*, plutôt qu'à l'artiste qui a reproduit cette œuvre magnifique ou au personnage pour lequel elle a été exécutée. »

La coupe est en argent doré ; sa hauteur totale est de trente centimètres ; sa forme, à peu près celle d'un calice. Le corps du vase est orné, au milieu, d'un bas-relief représentant la furieuse mêlée des guerriers d'Annibal et des armées romaines. Au-dessus et au-dessous, deux larges bordures de feuillages sont séparées de cette composition mouvementée par des inscriptions latines. Des feuillages décorent aussi la tige du vase et son pied, autour duquel se tiennent des satyres accroupis.

Cette belle pièce est depuis fort longtemps la propriété de la maison des lords Warwick, et toujours elle a été attribuée à Cellini, bien que d'ailleurs aucun document n'établisse cette origine. Sans contester le mérite de son exécution, on a douté pourtant qu'elle fût l'œuvre d'un artiste italien. Elle paraît appartenir à la première moitié du seizième siècle, et les pièces italiennes, celles de cette époque surtout, ont habituellement plus de grâce et de légèreté. La forme générale de celle-ci, un peu lourde, au contraire, et les profils aigus de la tige, ont fait supposer à plusieurs amateurs une origine germanique. Dans cet ordre d'idées, on a pensé à Hans Holbein, qui donna un grand

(1) Voir C. G. Heræus, pl. IV, 12.
(2) Ouvrage grand in-folio, avec planches, publié à Londres en 1858 par Day and Son.

nombre de dessins aux orfévres anglais. Pourtant, la composition de ce calice ne se rapporte guère au caractère de ceux des dessins du maître qui nous sont parvenus.

En comparant la pièce, non pas à des objets d'orfévrerie, mais à des vases de bronze italiens, on retrouvera au contraire des analogies et dans l'ensemble de la construction et dans les détails. La composition du bas-relief qui orne le corps de la coupe, les masques qui décorent la bordure supérieure, les figurines assises sur le pied, appartiennent bien, croyons-nous, à l'art italien, quoique toute l'œuvre soit en effet un peu lourde.

Deux Paix de la chapelle Riche.

Reiche Kapelle, à Munich.

Nulle part, ni dans ses Mémoires ni au *Traité de l'Orfévrerie,* Benvenuto ne dit qu'il ait exécuté de ces bas-reliefs, représentant un sujet religieux encadré généralement dans une sorte d'édicule, et qui étaient destinés à recevoir le baiser de paix; d'où leur appellation de *pace.* Pourtant, comme cela était au nombre des travaux courants des orfévres de son temps, il paraît bien probable que des ouvrages semblables ont dû lui être confiés. Dans ce cas, ils ont disparu, car des quelques paix auxquelles on a voulu attacher son nom, deux au plus, à notre connaissance, pourraient peut-être soutenir l'attribution, tandis que pour les autres il faut absolument l'écarter.

C'est ainsi que l'on doit reconnaître comme germaniques les deux paix de la chapelle Riche, aujourd'hui encore attribuées à Benvenuto par quelques Guides. M. le doyen L. Enzler, conservateur de cette chapelle, que nous avons eu l'honneur de voir à Munich, nous a d'ailleurs lui-même exprimé la conviction que dans cette rare collection, renfermant tant d'œuvres intéressantes de l'art allemand au temps de la Renaissance, il ne se trouve qu'une seule pièce italienne, celle-ci exécutée à Venise, comme il résulte de la correspondance échangée entre le duc Albert V et son négociateur en cette ville (1).

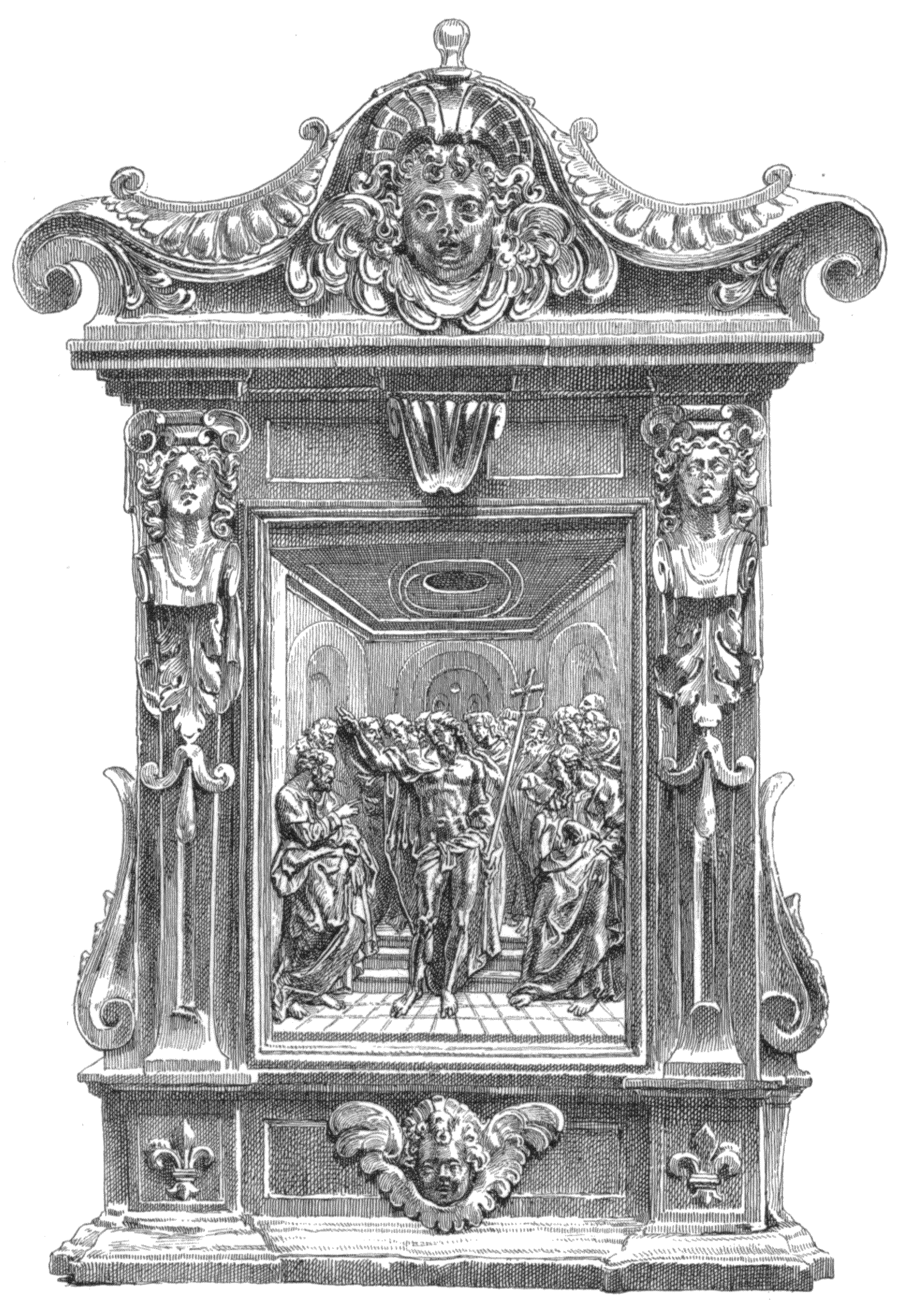
La plus petite des deux paix, faussement attribuées l'une et l'autre à Cellini, a dû, selon toute vraisemblance, être exécutée à Munich; elle est en or.

L'autre, plus grande, est en argent doré. D'après les recherches nouvelles du conservateur, le travail d'orfévrerie semblerait pouvoir être attribué au maître allemand Reimer (2). La pièce est ornée de deux petits tableaux : d'un côté, la *Mise au tombeau;* de l'autre, la *Naissance de Jésus-Christ,* exécutés d'après Jean d'Achen, probablement par le peintre de la cour Wörle. On y remarque le monogramme et la date 1552.

On avait autrefois cru pouvoir aussi attribuer au Florentin deux autres objets de la chapelle Riche, qui depuis ont également été reconnus pour des ouvrages germaniques. Ce sont deux petits autels, dont le fond est en ébène et les figures en or. Sur l'un est

(1) *Archives secrètes royales.*

(2) Voir *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalter's und der Renaissance,* etc., tome VIII; der *Kunstbestrebungen am Bayerischen Hofe,* par le Dr J. STOCKBAUER. Vienne, 1874. W. Braumüller (p. 13).

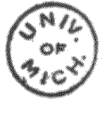


Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

PAIX DE L'ARGENTERIE DES MÉDICIS

(Palais Pitti.)

E. Plon et Cie, imp.-édit. PLANCHE LII.



représentée la *Flagellation;* sur l'autre, qui a la forme d'un triptyque, se trouvent trois compositions : au milieu, l'*Adoration des Mages;* à droite, le *Crucifiement;* à gauche, la *Salutation angélique.* Valentin Drausch pourrait être l'auteur de ces deux pièces. Ce maître orfévre était né à Strasbourg, et l'on sait qu'il a travaillé à Augsbourg pour le duc de Bavière Guillaume V, mort en 1626. Dans ses lettres, publiées par le Dr J. Stockbauer (1), il est souvent question de semblables petits autels. Valentin Drausch était un artiste d'un grand talent, auquel le duc Guillaume V avait donné le titre d'orfévre de la cour. S'étant un jour, de sa propre autorité, rendu à Prague, il y fut retenu fort longtemps par l'Empereur Rodolphe II, qui, sans tenir aucun compte des réclamations, des prières, des plaintes et des marches réitérées du duc de Bavière, entendit garder à son propre service un orfévre si habile, jusqu'à ce qu'il eût achevé l'exécution de toutes les commandes impériales.

Pour revenir à notre sujet, nous devons donc conclure qu'il n'y a rien de Cellini à la chapelle Riche; si les deux paix sont des ouvrages contemporains de cet artiste, elles sont, d'autre part, étrangères à l'art florentin.

Paix de l'Argenterie des Médicis. — (Pl. LII.)

Palais Pitti, à Florence.

Dans un encadrement architectural d'une composition assez lourde, se trouve un bas-relief qui représente Jésus au milieu des Apôtres, soulevant les plis de son manteau pour montrer à saint Thomas la plaie de son côté. Cette paix, en argent doré, haute de vingt et un centimètres et large de treize à la base, servait au culte dans la chapelle du palais Pitti. Ce n'est que depuis une quinzaine d'années qu'elle a été mise dans les vitrines de la galerie du rez-de-chaussée contenant l'argenterie des Médicis. L'attribution emprunte précisément tout son crédit à cette circonstance, que la pièce se trouvait depuis un temps immémorial dans la chapelle des successeurs de Cosme.

Le mouvement du Christ présente une certaine analogie avec celui du Précurseur dans le sceau du cardinal de Ferrare. Mais si l'on compare ensuite cette paix avec le sceau du cardinal de Gonzague, on trouve plus d'ampleur recherchée et plus de manière dans les plis des manteaux que portent les Apôtres sur la pièce du palais Pitti. Néanmoins, cette composition paraît italienne et contemporaine de Cellini. Nous n'en dirons pas autant du cadre, qui peut lui avoir été ajouté plus tard par un ouvrier flamand (2), car il rappelle de très-près les modèles de meubles gravés par Philippe Galle d'après Vredeman de Vries (3). La fleur de lys placée de chaque côté de la base ne présente pas le dessin habituel de la fleur de lys florentine; elle semblerait plutôt appartenir au blason de la Maison de France ou à celui des Farnèse.

(1) Se reporter aux pages 135 à 144 de l'ouvrage cité dans la note précédente.

(2) Nous allons avoir occasion de parler ci-après du Flamand Bylivelt, qui fut au service du second fils de Cosme. — Souvent des plaquettes ont été encadrées pour être transformées en paix; on en rencontre de nombreux exemples dans les pièces du Cabinet de M. G. Dreyfus, et dans une autre collection récemment acquise par le Louvre. Nous voulons parler de celle qu'avait formée avec un goût si sûr et si distingué notre regretté ami Charles Timbal.

(3) Voir Bibliothèque Nationale, *Département des Estampes,* H b 34, p. 76 et suiv.

Bassin de nacre. — (Pl. LIII.)

Grüne Gewölbe, à Dresde.

Le fond du bassin est en nacre, la monture est en argent. Au milieu des ornements de la bordure se trouvent des bustes, presque en ronde bosse, d'empereurs romains et d'impératrices, au nombre de six. Le Catalogue du Trésor royal saxon fait remarquer qu'une pièce du Trésor de Vienne, qui a pu être un pendant à celle-ci, est attribuée à Cellini; mais nous ne croyons pas que cette attribution ait été maintenue à Vienne, car le Trésor impérial autrichien, de l'avis de ses conservateurs actuels, ne possède qu'un seul ouvrage de Cellini : la *Salière* de François Ier.

Nous pensons que la monture du plat du Musée saxon pourrait être une œuvre italienne du milieu du seizième siècle; mais le caractère d'ornementation de sa bordure ne se rapporte certainement en rien à celui des œuvres connues de l'orfévre florentin.

Nautile. — (Pl. LIV.)

Trésor de la Reine, à Windsor.

Une grande coquille, ayant la forme d'une nef, est portée par un *Neptune* monté sur un cheval marin. L'artiste a représenté, au sommet du couvercle, un *Jupiter* armé du foudre et posé sur l'aigle. Le pied du vase a la forme d'une écaille de tortue; il est supporté par des sirènes en ronde bosse qui chantent en s'accompagnant de la guitare. D'autres sirènes bordent le couvercle, et quatre figures de femmes, posées en cariatides, relient la monture de la coquille.

Ce magnifique ouvrage fait partie des collections d'argenterie de la Reine d'Angleterre, au château de Windsor. Il a été quelquefois attribué à Benvenuto; nous serions plutôt porté à y voir la main d'un de ces habiles maîtres qui, au seizième siècle, produisirent tant de belles pièces d'orfévrerie à Nuremberg, à Augsbourg et à Munich. Un *Nautile* dont la monture présente un travail semblable se voit au Musée de Dresde (1); un autre au Louvre, où il est classé dans l'orfévrerie allemande (2). Le vase du château de Windsor est d'ailleurs assez beau en lui-même pour se passer d'attribution. La monture entière est en argent, et quelques parties en sont dorées, notamment l'armure et le vêtement de Jupiter, ainsi que le cheval marin. La hauteur totale est de cinquante et un centimètres; la coupe en mesure vingt-quatre.

Marteau de jubilé du Pape Jules III. — (Pl. LV.)

Musée National, à Munich.

Ce marteau est en argent doré, et mesure trente-huit centimètres de hauteur, y compris son manche d'ébène; la partie d'orfévrerie, vingt centimètres de haut sur vingt-cinq centimètres de large.

(1) N° 189 du Catalogue du *Trésor royal saxon.*

(2) N° 770. *Notice des Émaux et de l'Orfévrerie,* par M. Alfred Darcel.



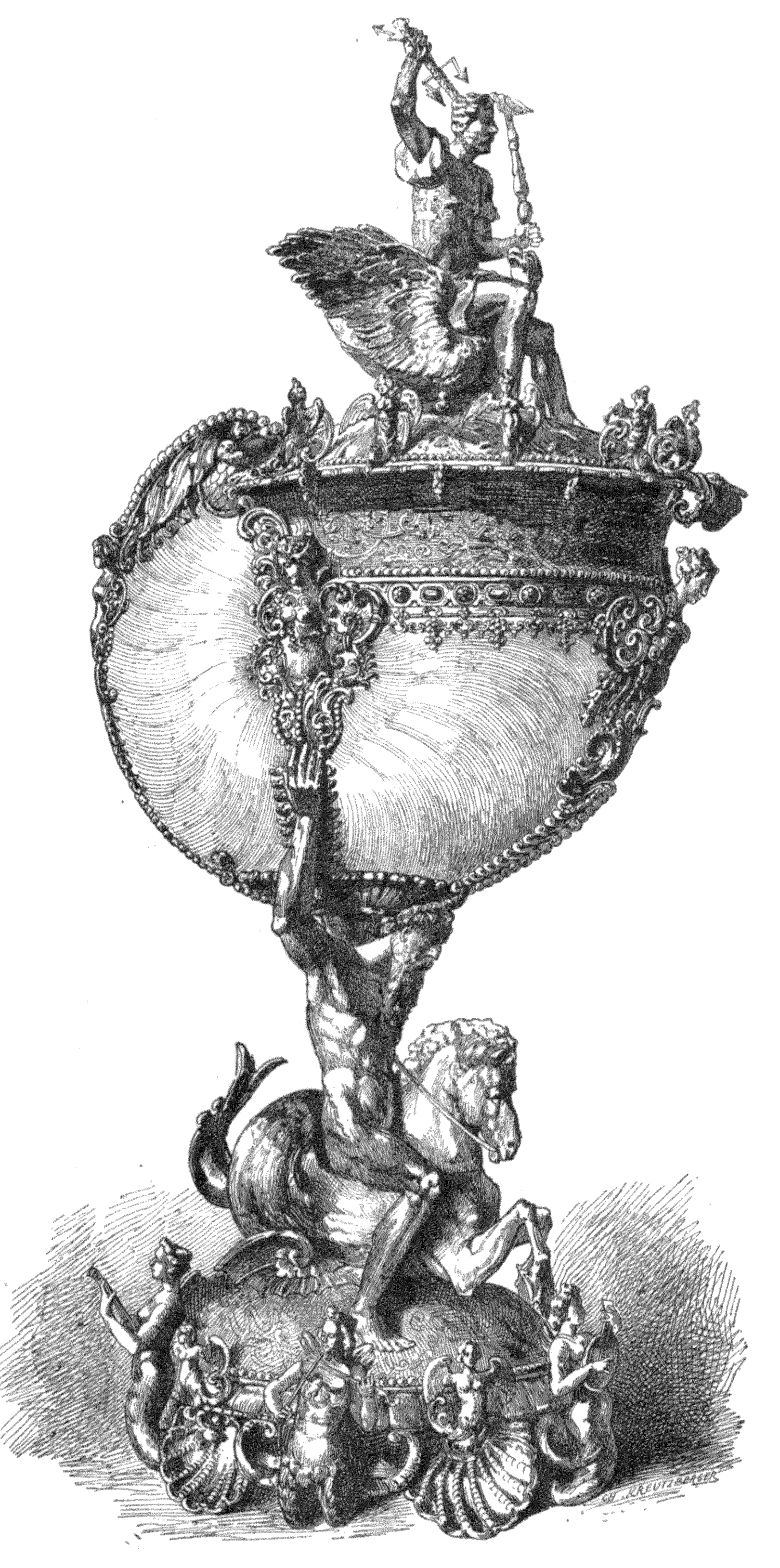
Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

BASSIN DE NACRE A MONTURE D'ARGENT

(Grüne Gewölbe, à Dresde.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.





Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

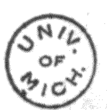
NAUTILE MONTÉ EN ARGENT DORÉ

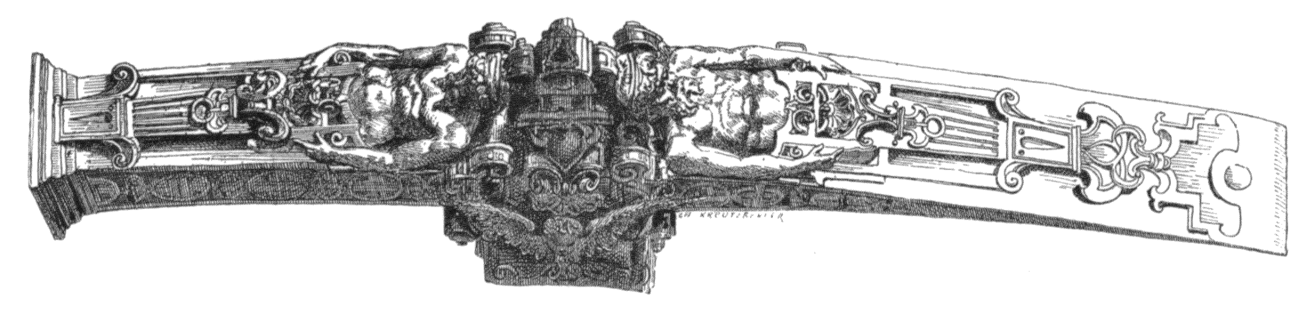
(Trésor de la Reine, à Windsor.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.

PLANCHE LIV.







Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

MARTEAU DE JUBILÉ DU PAPE JULES III

(Musée National de Munich.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.

Au-dessus de l'arc formé par les deux côtés du marteau, dont une extrémité est plate et l'autre tranchante, sont couchées deux figures d'hommes, se terminant en gaîne. Elles sont repoussées et ciselées en ronde bosse. A l'intersection de l'arc et de la tige, l'artiste a placé deux chérubins ailés. Sur les deux côtés de la tige se lisent les inscriptions suivantes, gravées et niellées sur argent, dans deux petits cadres rapportés, fixés chacun par deux vis :

IVLIVS III . PONT MAX . IOB ILAEVM VIII . CON DIDIT . FE LICITER	PERCVS SIT PE TRAM ET FLVX ERVNT AQVÆ

C'est-à-dire : « *Jules III, Souverain Pontife, a ouvert heureusement le huitième jubilé.* » — « *Il a frappé la pierre, et les eaux ont coulé.* »

La première inscription est surmontée des armes émaillées de Jules III : « *d'azur à la bande de gueules chargée de trois monts d'or et accompagnée en chef et en pointe d'un double rameau d'olivier croisé par le pied.* »

Un bas-relief représentant Moïse frappant le rocher est placé au-dessus de la seconde inscription. Les deux faces les plus étroites de la tige sont ornées d'une guirlande de fruits et de trois grosses têtes de clous.

Le Pape Paul III avait préparé ce grand jubilé, auquel il comptait bien présider; mais il mourut d'un accès de colère précisément en l'année 1550, et ce fut Jules III qui ouvrit cette fête solennelle, dans les premiers mois de son pontificat. A la vérité, Benvenuto, on le sait par ses récits, se rendit à Rome sous le pontificat de Jules III, pour régler quelques affaires avec Bindo Altoviti et solliciter Michel-Ange de la part de Cosme, en vue de le faire venir à Florence. Lors de ce voyage, peu s'en fallut qu'il ne s'engageât au service du nouveau Pape; mais rien n'indique que ce fut au lendemain de son avénement. D'ailleurs, un travail d'orfévrerie tel que le marteau dont nous parlons ici exigeait une assez longue application, et il est certain que l'artiste quel qu'il soit qui l'a exécuté l'avait commencé sous le pontificat de Paul III. Or il est tout à fait invraisemblable que Paul III, qui haïssait Benvenuto depuis qu'il l'avait persécuté, lui ait confié cet ouvrage; d'autre part, l'artiste vivait alors à Florence, fort peu soucieux sans doute d'aller se remettre dans les mains du Pontife qui l'avait autrefois incarcéré au château Saint-Ange.

Mais est-ce bien à l'un des orfévres de Paul III que l'on doit attribuer cette jolie pièce, dont nous avons vainement cherché la trace dans les comptes des maîtres de Rome qui furent au service de ce Pape et de son successeur? Le marteau ne pourrait-il pas avoir été exécuté à Augsbourg, à Munich ou à Nuremberg, pour un cardinal allemand qui l'aurait offert au Pape? Le caractère de la pièce nous semblerait indiquer,

en effet, une origine germanique. Quant aux armoiries du nouveau Pontife et aux inscriptions, elles ont dû être ajoutées à Rome au moment de la cérémonie.

On sait que le Souverain Pontife ouvre le jubilé en donnant le premier coup de marteau dans la porte jusque-là murée par laquelle doit entrer la foule des fidèles. De nombreuses médailles ont été frappées pour représenter cette cérémonie. La formule qui fait allusion à Moïse frappant le rocher : « *Percussit petram et fluxerunt aquæ* », doit donc s'entendre dans le sens absolu pour les premiers mots : « Il frappa la pierre », et dans le sens mystique pour les derniers : « Les eaux coulèrent », c'est-à-dire les eaux de la grâce.

En 1575, le marteau de Jules III fut offert par Grégoire XIII au duc Ernest, fils du duc Albert V de Bavière ; plus tard, il devint propriété privée, et ce n'est qu'en 1865 qu'il entra par voie d'achat dans le Musée National de Bavière (1).

Sonnette, dite de Clément VII. — (Pl. LVI.)

Collection de M. le baron Ferdinand de Rothschild, à Londres.

Dans sa collection de Strawberry Hill, commencée en 1749, et devenue une des plus riches et des plus intéressantes de l'Angleterre, le célèbre Horace Walpole, comte d'Orford, possédait cette pièce, qu'il prétendait être la sonnette du Pape Clément VII, exécutée par Cellini. Nous ignorons sur quelles preuves Walpole avait cru pouvoir fonder cette assertion. L'attribution était peut-être de pure fantaisie, et lui-même n'en était d'ailleurs sans doute pas l'auteur. A la fin du siècle dernier, sa collection fut vendue une première fois et passa en possession de la famille Waldegrave ; puis elle fut vendue aux enchères en 1842. Le Catalogue (2) qui en fut alors dressé contient d'assez intéressants renseignements sur la sonnette dite de Clément VII. Nous croyons devoir en donner la traduction :

« Un spécimen de l'art, œuvre vraiment magnifique et sans égale, qui peut être incontestablement désignée comme la perle de cet extraordinaire assemblage de tout ce qui est rare et précieux, c'est la fameuse sonnette d'argent faite expressément pour le Pape Clément VII par cet artiste sans rival, Benvenuto Cellini. La surface de cet objet est couverte d'une quantité de sculptures du plus haut relief, représentant des masques antiques, des serpents, des mouches, des sauterelles et des insectes divers. Au sommet, se trouvent la Vierge et l'Enfant avec des anges (3). La base est ornée d'une guirlande de feuillages dans laquelle s'entrelacent des lézards. Le goût de l'ensemble du dessin est parfait, l'esprit de son exécution est unique. La représentation aussi délicate que naturelle des figures et des insectes, leur merveilleuse profusion, rendent presque croyable tout ce que l'inimitable artiste dit de lui-même dans sa *Vie*.

(1) Un autre marteau a été remarqué à l'Exposition des arts du métal à Paris. Cet objet, qui appartient à M. Dupont-Auberville, est un bronze florentin du seizième siècle ; il a été jeté à cire perdue et doré. L'une des branches de ce marteau est formée par une tête de serpent qui engoule un tronc d'arbre. Au milieu ont été fixés, d'un côté, une médaille représentant une tête de guerrier romain casqué ; de l'autre, les armoiries du cardinal Jules de la Rovère, fils de François-Marie de la Rovère, duc d'Urbin, et d'Éléonore de Gonzague (né 1535, cardinal 1549, mort 1578).

(2) *Catalogue of the classic contents collected by Horace Walpole and sold at Strawberry Hill, with list of prices and names of purchasers.* In-4°, 1784-1842. (Quinzième jour de vente, p. 157.)

(3) Le groupe en ronde bosse qui sert de poignée à la sonnette nous paraît représenter plutôt une *Charité*.



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes.

SONNETTE DITE DE CLÉMENT VII.

(Collection de M. le Bon Ferdinand de Rothschild.)

E. PLON & Cie Edit.

PLANCHE LVI.



Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

CALICE

AUX ARMES D'ÉBERARD, ARCHEVÊQUE DE COLOGNE.

(Grüne Gewölbe, à Dresde.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.

« Ce bijou extraordinaire demeura pendant une longue période dans la Collection du marquis Leonati, de Parme; puis il fut acquis par le marquis de Rockingham, qui l'échangea avec Horace Walpole pour des monnaies et des médailles très-rares de l'époque romaine. »

Le même Catalogue nous apprend que la sonnette a été acquise à la vente par le comte Waldegrave, pour la somme de deux cent cinquante-deux livres sterling. Une note autographe de Walpole, inscrite dans son exemplaire de l'*Essai de Pinkerton sur les médailles* (1), relate en ces termes comment il avait acquis la sonnette d'argent :

« M. Walpole échangea une médaille unciale d'Alexandre Sévère, médaille en airain, unique, et portant l'Amphithéâtre au revers, plus environ soixante médailles romaines, rares et de grand module, avec lord Rockingham, pour la sonnette d'argent de Benvenuto Cellini. »

Telle est l'histoire de cette pièce, dont le propriétaire actuel ne croit pas l'attribution exacte, puisqu'il serait plutôt porté à considérer ladite sonnette comme un travail allemand, peut-être du célèbre maître Wenzel Jamnitzer, né à Vienne en 1508, mort à Nuremberg en 1585. Bien que la décoration un peu chargée puisse au premier aspect faire croire à une origine germanique, nous ne pensons pas pourtant devoir nous ranger à l'opinion qui classerait la pièce comme travail allemand. S'il y a excès dans la richesse des ornements, il n'y a point confusion, et les détails se déduisent bien nettement avec la grâce italienne. L'architecture, pour ainsi parler, de l'objet, est identique à celle de plusieurs sonnettes que nous avons attentivement comparées avec celle-ci dans le cabinet de M. Eugène Piot. Les sonnettes de M. Piot sont en bronze et d'un travail italien non douteux. On y retrouve, avec plus de simplicité, il est vrai, mais avec des dispositions toutes semblables, les mêmes zones de décoration, les mêmes guirlandes, les mêmes petits masques. Tout indique la communauté d'époque et d'origine.

Calice d'Éberard, archevêque de Cologne. — (Pl. LVII.)

Grüne Gewölbe, à Dresde.

Ce magnifique calice provient de l'héritage de l'électrice Madeleine Sibylle, morte en 1659. Il est en or, enrichi d'émaux et d'une quantité de pierres précieuses; et c'est à juste titre qu'il passe pour un des chefs-d'œuvre de la collection d'orfévrerie du Musée de Dresde. La décoration est d'une richesse inouïe. Le savant rédacteur du Catalogue du *Trésor royal saxon,* le docteur Th. Graesse, relève son attribution à Benvenuto. Sans vouloir en rien déprécier la valeur d'une pièce aussi remarquable, nous serions plutôt disposé à en faire honneur à un maître germanique ou flamand.

Sur la base de ce calice on voit, d'un côté, Jésus crucifié; de l'autre, les armes d'Éberard, comte de Mannsfeld, qui fut archevêque de Cologne de 1558 à 1562. La pièce est donc contemporaine de Cellini; mais il nous paraît probable que le prélat a dû confier ce travail à quelqu'un de ces habiles orfévres de Nuremberg ou de Munich,

(1) *Pinkerton's Essay on Medals,* 1789.

qui ont rempli de leurs œuvres les trésors des églises d'Allemagne. Par le nombre d'Allemands qui s'étaient rendus en Italie dans la seconde moitié du seizième siècle, on peut deviner combien d'entre eux, de retour dans leur patrie, avaient pu y rapporter de leurs maîtres de Rome ou de Florence les enseignements qui leur ont permis de donner ensuite une certaine saveur italienne à leurs productions, notamment dans l'exécution des émaux. Cependant le caractère germanique et l'empreinte de son goût particulier se retrouvent alors dans les figures, le dessin et la construction générale des pièces. Les masques placés au nœud du calice, au milieu des pierreries et des émaux, sont à observer : l'artiste a cru devoir renverser ces masques, leur mettant la bouche en haut et les yeux en bas.

Petit Coffret à parfums de l'ancienne Collection Walpole.

Dans la Collection d'Horace Walpole (1) figurait un petit coffret d'ébène destiné à contenir des parfums, et dont les montures étaient attribuées à Cellini. Cette pièce, qui provenait, disait-on, du mobilier des grands-ducs de Toscane, a été adjugée au prix de trente-six livres sterling et dix shillings. Nous ne savons pas à qui elle appartient aujourd'hui, et nous ne la relevons ici qu'en raison de la célébrité de la collection par laquelle elle a passé. Avait-elle, en vérité, l'origine que l'on prétendait? Il y aurait alors à faire un rapprochement avec un objet analogue, un coffret d'ébène offert par le grand-duc Ferdinand Ier à Élisabeth, Reine d'Angleterre.

Le second fils de Cosme avait à son service un orfévre flamand, nommé Jacques Bylivelt (2), sorte de factotum, qui s'occupait non-seulement des travaux de sa profession, mais aussi de surveiller l'exécution d'une foule d'ouvrages commandés par le prince, notamment de ces portraits de cours, que quelques peintres étaient sans cesse occupés à reproduire, les copies étant destinées à être offertes en présent à des Souverains amis. Bylivelt paraît avoir été chargé aussi de missions politiques toutes confidentielles, comme on l'apprend par une de ses lettres adressée au secrétaire du grand-duc (3), dans

(1) Voir ci-dessus, page 316.

(2) Jacques Bylivelt était né à Delft, comme le constate son testament, conservé à l'*Archiviò Notarile* de Florence. L'*Archivio Mediceo* possède de cet artiste un assez grand nombre de lettres donnant des indications sur divers travaux d'art que les successeurs de Cosme faisaient exécuter soit à Florence, soit ailleurs. Une pièce de comptabilité de l'*Archivio di Guardaroba* révèle qu'il touchait une pension de vingt écus florentins par mois. Il mourut le 17 février 1602.

(3) Voici la traduction de cette lettre (*Carteggio Mediceo,* filza 877) :

« Grâce à Dieu, nous sommes arrivés ici sains et saufs avec le signor Amerigo. Tout aussitôt j'ai été mandé à la cour de notre Sérénissime Reine. Introduit seul dans sa chambre, où nous avons parlé secrètement ensemble pendant l'espace de trois heures, je lui ai démontré combien est grande l'amitié et l'affection du Grand-Duc envers Elle, et je n'ai pas manqué de lui donner avis de toutes les choses que le Grand-Duc m'avait ordonné de lui dire. En même temps, je lui ai présenté le coffret d'ébène renfermant les médicaments d'un si grand prix. Elle le reçut avec beaucoup d'empressement, et m'ordonna de le remettre à son médecin, ce que je fis. Ensuite je lui présentai les portraits, qui furent accueillis avec le plus grand empressement comme étant très-chers à Sa Majesté, à ce point qu'Elle n'a pas voulu se dessaisir de celui du Grand-Duc, et qu'Elle a déclaré vouloir le garder toujours auprès d'Elle. Pourtant Elle m'a permis d'en faire prendre une copie, et ainsi Elle pourra toujours avoir l'original devant les yeux, car Elle dit que pour montrer combien est grande son estime pour un Duc si plein de mérites, ce n'est pas trop que de posséder son

laquelle il rend compte de la conversation secrète qu'il eut avec la Reine d'Angleterre quand il lui présenta le portrait de Ferdinand et la cassette d'ébène dont nous voulons parler.

Or ce présent, apporté de Toscane à la Reine d'Angleterre par Bylivelt à la fin du seizième siècle, était une cassette à médicaments, destinée sans doute à contenir ces contre-poisons que les successeurs de Cosme se préoccupaient de fabriquer, et qu'ils offraient à leurs plus chers amis (1). Le coffret, catalogué dans la Collection Walpole comme cassette à parfums, peut avoir été une pièce de ce genre.

Coffret.

Palais Balbi-Senarega, à Gênes.

Ce coffret, en argent, malachite, écaille et argent doré, est enrichi de figurines flanquées de colonnettes. Les médaillons en bas-relief, les rinceaux et les feuillages qui ornent les panneaux, sont en argent. Le couvercle et les petites colonnes sont en malachite, avec quelques ornements d'argent doré. Les figurines en ronde bosse placées entre les colonnes et des têtes de femmes en haut relief sculptées sur les pieds, sont en argent. Quoique restauré en quelques parties (2), ce coffret est un joli objet de curiosité ; mais son attribution à Cellini ne peut certainement pas être maintenue, car il est d'une époque postérieure. C'est probablement un ouvrage du dix-septième siècle.

---

portrait. Quant aux deux autres, Elle veut qu'ils soient placés dans un endroit où Elle puisse les voir très-souvent, tant Elle témoigne les avoir tous en haute estime. Comme Sa Majesté va écrire Elle-même au Grand-Duc pour le remercier, je n'en dirai pas davantage sur ce point ; j'ajouterai seulement que si la lettre de la Reine ne part pas avec celle-ci, cela tient à ce que son secrétaire, à cause de l'état de sa femme, n'est pas venu à la cour depuis que je suis arrivé ici. Mais aussitôt qu'il viendra, la lettre sera écrite, et j'irai la prendre, parce qu'ainsi j'aurai un entretien avec ledit secrétaire, dans lequel on me dit que je puis avoir confiance, et qui fera en sorte que l'affection de Sa Majesté pour Son Altesse soit augmentée et que dorénavant le Grand-Duc ne soit plus desservi. En attendant, je prie Votre Seigneurie très-chaleureusement de vouloir bien me communiquer chaque semaine les nouvelles de Rome ainsi que celles d'Espagne, ayant assuré la Reine que Votre Seigneurie apportera la plus grande promptitude dans la transmission desdites nouvelles que Sa Majesté attend avec la plus vive impatience. Quant à moi, je vous serai très-reconnaissant de me tenir au courant. Ici, une grande flotte est prête à mettre à la voile pour aller en Espagne sous les ordres du comte d'Essex. En Flandre, on a massé deux mille hommes des Pays-Bas sous les ordres du Cardinal d'Autriche. Je prie Votre Seigneurie, etc.

« D'Anvers, le 19 février.

« Votre serviteur très-affectionné, Iaches Bylivelt. »

La lettre ne porte pas de millésime, mais les circonstances qu'elle relate indiquent la date de 1596 : c'est alors que le comte d'Essex préparait son expédition d'Espagne, et que dans les Flandres une armée allait opérer sous les ordres du cardinal Albert d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, au nom de Philippe II, son oncle. L'archiduc Albert d'Autriche, sixième fils de Maximilien II, d'abord cardinal-archevêque de Tolède, puis vice-roi de Portugal, devait, comme on sait, renoncer à la pourpre, pour épouser en 1598 Isabelle-Claire-Eugénie, fille du Roi d'Espagne, et devenir souverain de fait des Pays-Bas catholiques.

Bien que pour une raison quelconque la lettre de Bylivelt soit datée d'Anvers, c'est évidemment d'Angleterre qu'elle a été écrite, car tout indique clairement que c'est auprès de la Reine Élisabeth que le messager du grand-duc de Toscane eut à remplir alors cette mission confidentielle. Ferdinand jouait un double jeu entre Philippe II et les ennemis de l'Espagne. La Reine d'Angleterre, de son côté, s'efforçait de flatter un prince qui, par ses richesses et sa situation au cœur de l'Italie, pouvait servir utilement sa politique.

(1) Voir Armand Baschet, *la Diplomatie vénitienne, les Princes de l'Europe au seizième siècle,* p. 140.

(2) En plusieurs endroits, la malachite a été remplacée par de l'ivoire peint en vert.

Armoire ou Cabinet.

Galerie de l'ancien Palais ducal, à Modène.

Quantité de meubles sculptés, armoires, coffres, cabinets, ornés de figurines en cuivre ou en bronze doré, ont été depuis un siècle attribués sans raison à Cellini, qui ne dut vraisemblablement pas se livrer à des travaux de ce genre. Sans doute, dans l'inventaire de sa boutique, dressé à Rome par le notaire en 1538, il est fait mention de plusieurs coffrets et d'une petite armoire fermant à clef, sculptée et ornée de beaucoup de petites figures : « *Un armarietto intarsiato chiauato, con molte figure sopra* »; mais il nous paraît évident que ce sont là tous objets d'ameublement à son usage, d'ailleurs absolument étrangers à son art.

Des meubles de ce genre ont été fabriqués en grande quantité en Italie et en Allemagne. Il en est un au Musée du palais ducal de Modène que les Guides imprimés persistent, bien à tort, à mettre sous le nom de Benvenuto. On sait maintenant le nom d'un artiste allemand qui en exécuta un nombre considérable : c'est maître Valentin Drausch, qui travaillait à Augsbourg dans la première moitié du dix-septième siècle (1). Le cabinet du Musée de Modène pourrait bien être un ouvrage germanique.

Coupe et son plateau, en corne de rhinocéros.

Trésor Royal, à Munich.

Nous n'avons pas jugé utile de reproduire cette pièce, que M. Labarte a donnée en chromolithographie, dans la planche LXXII de la première édition de son *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance,* en l'accompagnant de la notice suivante :

« La monture de cette coupe, qui appartient au Trésor de Sa Majesté le Roi de Bavière, est attribuée à Benvenuto Cellini. Si elle n'est pas du grand orfévre italien, elle est au moins de son école. On y retrouve sa manière de traiter les figurines dont il décorait les bijoux et de monter les pierres fines. Le médaillon central a pour sujet la *Toilette d'Amphitrite;* au-dessus, on voit Jupiter sur son aigle, accompagné de deux figures de femmes couchées; ces figurines sont exécutées au repoussé et émaillées de blanc. De l'autre côté, il existe également un médaillon, au centre duquel est une pierre fine, qui est soutenue par deux enfants nus; au-dessus de la pierre sont deux chevaux ailés : ces figures sont également exécutées au repoussé et émaillées de blanc. A l'intérieur de la coupe, au-dessus d'un piédestal chargé de pierres fines qui se termine dans une forme hémisphérique, s'élève un dauphin qui supporte une coquille dans laquelle sont assis Neptune et Amphitrite : ces figures de ronde bosse sont exécutées au repoussé (2). Le plateau... est monté en or et enrichi de pierres fines et d'ornements d'or émaillé... »

L'attribution à Benvenuto n'a pas été maintenue à Munich. Les deux pièces sont aujourd'hui considérées comme allemandes, et avec beaucoup de raison, croyons-nous.

---

(1) Voir plus haut, page 313.

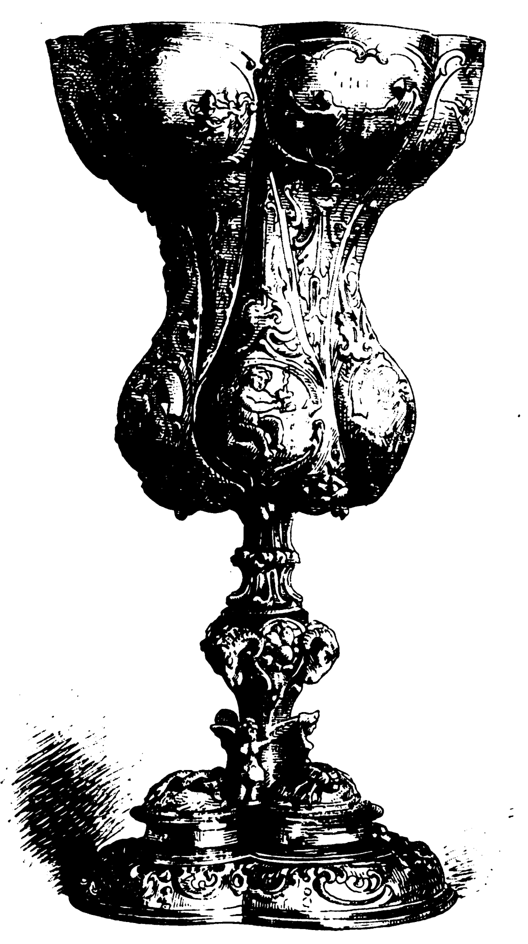
(2) M. de Lasteyrie a parlé ainsi de cette pièce : « A Munich, on conserve également une coupe de forme très-bizarre, en corne de rhinocéros, dont la riche monture, toute composée de figurines et d'ornements en or émaillé, passe pour être l'œuvre du grand orfévre florentin. » — *Histoire de l'Orfévrerie,* page 219. Paris, Hachette.

Les masques dont le vase est orné nous paraissent notamment avoir tout le caractère germanique.

Coupe.

British Museum.

La partie supérieure de cette coupe, en argent repoussé, est divisée en six lobes, sur lesquels sont représentés en bas-relief des sujets tirés sans doute des Métamorphoses d'Ovide : *Dédale et Icare, Arachné, Apollon et Marsyas,* etc. Les six autres lobes, formant le fond du vase, montrent de petits Amours portant des instruments de musique. Sous chacun d'eux on lit une légende : *Sui amans se perdit et ipsum. — Brevis at damnosa voluptas. — Virtus sine fine virescit,* etc. Le piédouche est formé de trois têtes de béliers; sur ce pied rampent des reptiles et d'autres animaux.



COUPE DU *British Museum.*
Travail allemand.

Cette pièce, après avoir été attribuée à Cellini, a été récemment reconnue pour un travail allemand, et l'on peut presque avec certitude en désigner l'auteur. La forme, en effet, se rapproche beaucoup de celle d'une autre coupe, celle-là exposée au South Kensington Museum, et qui paraît bien être de la même main. Or, on sait l'origine de cette dernière. C'est Wenzel Jamnitzer, le célèbre orfévre de Nuremberg, qui l'a lui-même donnée avec une autre semblable à la corporation des orfévres de cette ville. Lorsque cette corporation fut dissoute, une des coupes fut acquise par la cité de Nuremberg, et l'autre par un particulier, M. A. Pickert, qui l'a cédée au South Kensington Museum pour le prix de cent cinquante livres sterling (1).

Aiguière du Palais Durazzo.

Palazzo Durazzo, à Gênes.

Cette aiguière, en argent, a été rapportée par M. Ferdinand de Lasteyrie, qui en a

(1) Confronter au Musée de Cluny (n° 5249 du Catalogue) une reproduction galvanoplastique de la coupe de Nuremberg. — Voir *Gold and Silver Smith's Work* (page 131), by John Hungerford Pollen. London, Chapman and Hall. — Dans l'œuvre gravé d'Altdorfer et dans celui des trois Hopfer, on trouve plusieurs vases qui, sans être absolument semblables, ont des formes analogues.

donné une gravure dans son *Histoire de l'Orfèvrerie.* L'auteur exprime d'ailleurs, et très-judicieusement, des doutes sur l'exactitude de l'attribution de cette pièce à Benvenuto. Elle est, en effet, d'une époque de beaucoup postérieure. La manière dont sont traités les feuillages, leur agglomération tellement resserrée que le fond n'est plus qu'à peine visible, offre le caractère d'ornementation que M. H. Barbet de Jouy fait observer sur une cassolette de la Galerie d'Apollon (1), comme ayant été poussé à son plus haut point de perfection sous le règne de Louis XIII, pour s'altérer ensuite avec les orfévres de l'époque de Louis XIV.

Diane chasseresse.

Musée National, à Naples.

Cette pièce mécanique, en argent doré, qui a probablement servi aux jeux de quelque jeune prince de la maison Farnèse, provient de l'ancien *Museo Borbonico.* Elle représente Diane montée sur un cerf, et ayant près d'elle le génie de la chasse.

Ce travail, absolument étranger à Benvenuto, bien qu'on le lui ait attribué, appartient à l'art germanique. Il existe des ouvrages analogues dans plusieurs collections, notamment dans le Trésor impérial de Vienne. Une *Diane chasseresse* presque semblable faisait partie de la Collection de San Donato. Lors de la vente, elle a été attribuée à Wenzel Jamnitzer (2).

Chandeliers.

Trésor de Saint-Marc, à Venise.

Cette attribution est une de celles qui se réfutent d'elles-mêmes sans qu'il soit besoin de les discuter; et cependant, la plupart des Guides imprimés persistant à l'enregistrer, nous devons en dire un mot. La décoration de ces deux grandes et superbes pièces d'argent doré appartient au gothique fleuri le plus riche. Quelques amateurs les considèrent comme travail vénitien; d'autres, avec plus de raison, il nous semble, croient y reconnaître une œuvre allemande de Munich ou de Nuremberg. Quoi qu'il en soit, on sait que ces chandeliers ont été offerts à l'église ducale par Cristoforo Moro (3). Or, ce doge, élu en 1462, est mort le 9 septembre 1471, c'est-à-dire vingt-neuf années avant la naissance de l'orfévre florentin.

Salière.

Corporation des marchands de vin, à Londres.

Cette pièce, en argent doré, est de forme quadrangulaire; l'édicule a trente centi-

(1) *Notice des gemmes et joyaux.* N° 42, série E. 1876.

(2) Une gravure sur bois de la *Diane chasseresse* de la Collection San Donato a paru dans le journal *l'Art* (t. XX, p. 265).

(3) Le *Guide à Venise* de Selvatico les donne pour ouvrage vénitien, en indiquant leur véritable époque : « Lavoro d'orafi Veneti, ducante Cristoforo Moro (1462-1471). » On connaît une médaille de Cristoforo Moro, exécutée par un artiste qui signait « ANT. » — Voir ARMAND, *Médailleurs italiens.*

mètres de haut sur onze centimètres de large. Sur chacun des panneaux sont sculptées en relief quatre Vertus. Des cariatides se terminant en gaînes sont placées aux angles. Quatre sphinx font l'office de pieds. Le couvercle est surmonté d'un vase sur lequel est placée une figurine de femme debout. Le bouclier qu'elle tient porte les armes de la corporation des marchands de vin de Londres, à laquelle la salière a été offerte en 1702, par un ancien maître de la compagnie, nommé John Powel, ainsi que le constate une inscription. M. Wilfred Cripps, dans un ouvrage consacré à la vieille orfévrerie anglaise, a relevé cette salière, longtemps attribuée à Cellini, mais qu'il considère comme un travail exécuté à Londres. Elle porte en effet la marque ci-contre, connue, paraît-il, pour être un poinçon anglais. En tout cas, la pièce n'appartient certainement pas à Benvenuto.

Coffret de la Confession de Saint-Pierre.

Église de Saint-Pierre de Rome.

Ce coffret, en argent doré, qui se voit dans la chapelle souterraine, près des tombeaux de saint Pierre et de saint Paul, *ad limina Apostolorum,* contient le pallium que le Pape adresse aux archevêques et aux rares évêques auxquels cette haute distinction est accordée. Montré aux visiteurs comme œuvre de Benvenuto, il est en réalité de deux siècles postérieur à l'artiste; il porte le blason de Benoît XIV (Prosper Lambertini), qui fut Pape de 1740 à 1758. Par un examen un peu attentif, il est facile de se convaincre que les armoiries n'ont pas été rapportées à une époque postérieure à l'exécution de la pièce.

Nous arrêterons ici nos notices sur les pièces d'orfévrerie attribuées à Benvenuto. Par les documents que nous venons de grouper dans ce chapitre, on se sera suffisamment rendu compte du petit nombre de celles qui peuvent être maintenues avec de bonnes et sages présomptions, et du nombre beaucoup plus grand qu'il en faut écarter par des raisons péremptoires. Si nous voulions relever tout ce que la fantaisie ou un zèle peu réfléchi a mis sous le nom de l'artiste florentin, nous devrions écrire des volumes. Bornons-nous, pour clore ce chapitre, à mentionner un fait vraiment curieux dans cet ordre d'idées. Il y a deux ans, nous avons vu dans une galerie faisant partie de l'Académie des beaux-arts d'une des grandes villes de l'Italie un moulage en plâtre soufré, placé avec honneur au milieu d'une salle, et portant une étiquette imprimée avec le nom de BENVENUTO CELLINI. La pièce est, en effet, magnifique, et l'artiste qui en est l'auteur a donné un tel souffle michelangélesque à ses figures, que ce n'était pas se tromper grossièrement que de prendre à première vue un tel ouvrage pour un travail du seizième siècle. Aussi voudrions-nous éviter de désobliger la personne, de nous inconnue, qui a commis la méprise. A qui n'en échappe-t-il pas dans ces questions délicates, où l'erreur prend quelquefois, avec tant de ruse contre notre bonne

foi, toutes les apparences de la vérité? Donc, l'objet dont nous voulons ici parler, — un grand plat souvent répété aujourd'hui par la galvanoplastie, et dont les bas-reliefs représentent un *Combat des Amazones,* — est un ouvrage moderne, nous pouvons dire contemporain. L'auteur, un Français, M. Vechté, travaillait à Paris. Après la révolution de 1848, il alla se fixer en Angleterre, où l'occupèrent les orfévres Hunt et Roskell, dont l'établissement n'existe plus, mais dont les modèles sont possédés aujourd'hui par la grande maison de MM. Elkington et Cie, de Londres. Ceux-ci ont eu l'obligeance de rechercher sur leurs registres, et d'après les renseignements qu'ils nous ont donnés, la pièce originale, qui est en acier ciselé, devrait appartenir à l'Empereur d'Allemagne et se trouver à Potsdam. Elle a été acquise pour la somme de deux mille livres sterling. Une copie a été offerte en prix aux courses de Goodwood, en 1876.

Nous avons fait graver cette œuvre intéressante pour la donner ci-dessous comme la plus moderne, sinon comme la dernière des attributions à Benvenuto !



PLAT DES AMAZONES.
Ouvrage du dix-neuvième siècle.

CHAPITRE TROISIÈME

LES MONNAIES ET LES MÉDAILLES.

Nous avons étudié dans la seconde partie de notre travail les œuvres authentiques de Benvenuto comme graveur de monnaies et de médailles. Il nous reste à examiner ici les pièces de cette série qui lui sont attribuées, quelques-unes à tort, croyons-nous, mais quelques autres avec une certaine vraisemblance.

Disons d'abord un mot des attributions qui nous paraissent devoir être écartées tout de suite. On a prétendu, par exemple, que Benvenuto avait gravé les poinçons des monnaies obsidionales de Rome, écu, demi-écu et quart d'écu. L'abbé Ciabatti, après M. Friedlaender, combat cette opinion. « Il est au contraire certain, dit-il, que le Pape Clément, ayant été, par une des clauses de la capitulation, contraint de payer quatre cent mille ducats aux troupes ennemies, fit appeler les artisans de la monnaie pontificale pour battre monnaie au château Saint-Ange, d'où Cellini était déjà sorti; car à peine le siége levé, ainsi que lui-même le raconte, il s'était empressé de partir. »

Nous avons parlé plus haut de la sortie de l'artiste du fort Saint-Ange, et il ne nous paraît pas aussi certain qu'à M. Friedlaender et à l'abbé Ciabatti, que son départ de Rome ait été immédiat (1). Pourtant nous conclurons comme eux au rejet de l'attribution, mais cela par une autre considération qui nous semble plus concluante. Il est positif, en effet, qu'en 1527 Benvenuto n'avait pas gravé de coins, puisqu'en 1529, lorsque le Pape lui propose la charge de la Monnaie et lui demande s'il a jamais fait quelque travail de ce genre, Cellini assure avoir répondu en ces termes :

« Je dis que je me sentais le courage d'entreprendre un tel ouvrage, et que j'avais vu comment on s'y prenait. Que cependant je n'en avais jamais exécuté moi-même. »

Cette assertion de l'artiste est une preuve péremptoire contre l'attribution.

Par un autre récit de Cellini, nous savons qu'il avait été question de le charger de graver les monnaies de François Ier :

« Un jour, dit-il, je me rendis à Fontainebleau pour conférer avec le Roi, qui m'avait écrit qu'il voulait que je fisse tous les coins des monnaies de son royaume. Il avait joint à sa lettre quelques petits dessins pour m'expliquer à peu près ses intentions; pourtant il me laissait libre de faire ce qui me plairait. J'en avais donc préparé de nouveaux suivant mon goût et selon les belles règles de l'art... J'allai chez le Roi, et je discutai fort longtemps avec Sa Majesté de l'affaire des monnaies. Nous ne tombâmes pas trop bien d'accord; car son Conseil, qui était présent,

(1) Voir chapitre II, p. 18.

voulait lui persuader qu'il fallait que les monnaies fussent faites à la manière de France, comme cela avait eu lieu jusqu'alors. A cela je répondis que Sa Majesté m'avait appelé d'Italie pour lui exécuter de beaux ouvrages; que si elle m'ordonnait le contraire, je ne m'en sentais pas le courage. On remit la conférence à un autre jour, et je revins aussitôt à Paris. »

D'après ce texte, il demeure douteux que le Roi ait donné suite à son projet. Déjà l'influence hostile de madame d'Étampes commençait à se manifester. C'était l'époque de cette mémorable discussion entre Cellini et le Primatice, à propos de la grande fontaine de Fontainebleau, commandée au premier, puis accordée à son rival. Cellini eut-il gain de cause contre le Conseil du Roi dans l'affaire des monnaies? Il n'a été produit aucun document de nature à l'établir.

Orsini, dans son *Histoire des monnaies des grands-ducs de Toscane* (1), attribue à Benvenuto la *lira,* monnaie de vingt sols, frappée sous Cosme I[er], à l'époque où le sculpteur travaillait au *Persée.* Cette assertion n'a sans doute rien en soi d'invraisemblable, mais nous n'avons découvert aucune preuve à l'appui, et le récit de l'artiste semble même la contredire :

« Plusieurs fois je dis au duc : « Monseigneur, si Votre Excellence Illustrissime me payait « quelques ouvriers, je vous graverais les coins de votre Monnaie, et je vous ferais des médailles « à votre effigie. Je tenterais de lutter avec les anciens et j'espérerais les surpasser, car depuis « que j'ai exécuté les médailles du Pape Clément, j'ai tant appris, que je réussirais beaucoup « mieux, et je ferais aussi des monnaies supérieures à celles que je fis pour le duc Alexandre, « qui pourtant sont encore tenues pour belles... » A ces paroles le duc répondit : « Fais, et je « verrai. » Mais jamais il ne me donna ni commodité ni aide en aucune manière. »

Il n'y a donc pas lieu, semble-t-il, de s'arrêter aux monnaies de Cosme. Nous serions moins éloigné d'admettre l'attribution de quelques médailles de divers personnages avec qui l'on sait que l'artiste fut en rapport. Quant à celles de Benedetto Varchi, il a été reconnu qu'elles ne peuvent pas lui être données.

Médaille d'Alexandre de Médicis. — (Pl. LXI, fig. 1.)

Au droit, le buste d'Alexandre tourné à droite, et l'inscription : « ALEXANDER . MED . FLORENTIÆ . DVX . P. » — Au revers, ces mots, dans une couronne : « SOLATIA . LVCTVS . EXIGVA . INGENTIS. »

On a cru reconnaître dans cette médaille celle dont Benvenuto modela le droit à Florence en 1536 (2), et dont aucun document n'établit qu'il grava le revers. D'après le récit des Mémoires, lorsqu'il quitta Florence en promettant d'achever son travail à Rome, il eut à lutter contre l'insistance d'Alexandre, qui voulait le garder à son service. Le favori du prince, le traître Lorenzino de Médicis, était seul présent, et regardait d'un œil étrange :

« Ayant serré la médaille dans une petite boîte, raconte Cellini, je dis au duc : « Monseigneur, « ne soyez pas mécontent, car je vous ferai une médaille beaucoup plus belle que celle du Pape

(1) *Storia delle monete dei Granduchi di Toscana.*
(2) Voir plus haut, p. 201.

« Clément; celle-ci étant la première que j'ai faite, la raison veut que je réussisse mieux main-« tenant. Et messer Lorenzo, en personne docte et d'un esprit ingénieux, m'indiquera quelque « revers fort beau. » Ce à quoi ledit Lorenzo repartit incontinent : « Je ne pensais pas à autre « chose qu'à te donner un revers qui fût digne de Son Excellence. » Le duc sourit, et dit en le regardant : « Lorenzo, vous lui donnerez le revers, et il le fera ici, et il ne partira pas. » Lorenzo répondit aussitôt : « Je le ferai le plus vite que je pourrai, et j'espère que ce sera chose pour « émerveiller le monde. » Le duc, qui le tenait pour un peu fou et pour aussi paresseux, se retourna dans son lit en riant de ses paroles. Je me retirai sans prendre autrement mon congé, et je les laissai seuls ensemble. Le duc, qui ne croyait pas que je partirais, ne me dit rien de plus; quand il sut que je m'étais mis en route, il envoya derrière moi un de ses serviteurs, qui me rejoignit à Sienne et me remit cinquante ducats d'or de la part de Son Excellence, en me disant de me tenir en joie pour l'amour d'Elle, et de revenir le plus promptement que je le pourrais : « Et de la part de messer Lorenzo, ajouta-t-il, j'ai à te dire qu'il s'occupe à te pré-« parer un revers surprenant pour la médaille que tu dois faire. »

De Rome, Cellini, qui avait achevé de graver la face, fit encore demander le sujet du revers. Lorenzo répondit qu'il ne pensait qu'à cela jour et nuit; et en effet, intendant des débauches de son maître, ce traître le conduisit la nuit dans sa chambre à coucher pour y rencontrer une dame, sa parente, dont Alexandre s'était épris, et il le poignarda de sa propre main. Les exilés de Florence vinrent alors dire au graveur : « Voilà sans doute le revers que t'avait promis Lorenzino (1). »

On sait donc par les Mémoires que le coin de la face avait été gravé à Rome. La famille de Cellini ayant toujours été attachée au parti des Médicis, il n'y a rien d'improbable à ce que Benvenuto ait songé à utiliser le portrait d'Alexandre, en donnant un bien facile complément à son œuvre par la composition de ce revers, qui porte une simple couronne avec l'inscription : « SOLATIA LVCTVS EXIGVA INGENTIS », c'est-à-dire, « *Faible consolation d'un deuil si grand!* » Ce serait probablement alors en l'année 1537 que cet ouvrage aurait été ainsi terminé pour Cosme, qui s'appliquait à honorer la mémoire d'un prince de sa maison. La pièce se trouve au Cabinet de Florence. Nous l'avons gravée d'après un exemplaire en bronze doré du British Museum.

Giulianelli, dans ses *Memorie degli intagliatori moderni,* est plutôt disposé à attribuer cette médaille à Francesco dal Prato : « *Lavoro creduto del Cellini, o piuttosto di Francesco dal Prato* »; mais il ne donne pas de raisons à l'appui de cette opinion, et la question que soulève la médaille *Solatia luctus* ne nous semble pas définitivement jugée contre Cellini. Non-seulement l'artiste, ainsi que nous venons de l'exposer, a pu, tout aussitôt après le meurtre d'Alexandre, compléter la médaille dont il avait gravé la face, en inscrivant cette légende au revers, mais il y a lieu de se demander si ce n'est pas lui qui, au commencement du règne de Cosme, aurait aussi gravé un portrait du second duc de Florence, jeune et imberbe, figure que l'on trouve accolée au même portrait d'Alexandre dans un exemplaire de la collection de M. G. Dreyfus (2). Le buste de Cosme est accompagné de la légende : « COSMVS . MED . FLORENTIÆ . DVX . II. »

---

(1) Ce crime fut inutile au point de vue politique, si l'on veut y voir l'intention de rendre Florence à la liberté républicaine, puisque Cosme, fils de Jean des Bandes noires, fut proclamé duc, tandis que Lorenzino, éperdu, s'enfuyait à Venise, où il devait être plus tard tué à son tour par deux soldats, dont l'un avait été au service d'Alexandre.

(2) Voir ARMAND, *Médailleurs italiens,* 2e édit., p. 150.

Si l'on admet que la médaille *Solatia luctus* puisse être avec quelque raison attribuée à Cellini, l'analogie de caractère entre le portrait d'Alexandre qui figure sur cette pièce, et les portraits de ce personnage que l'on voit sur les médailles du maître au signe de Mars (1), nous conduit à parler aussi des trois pièces suivantes :

1° *Médaille d'Alexandre de Médicis.* Au droit, le buste d'Alexandre drapé à l'antique. Légende : « ALEX . MED . FLORENTIAE . DVX . PRIMVS. » — Au revers, la Paix, assise sur une cuirasse, met avec une torche le feu à un faisceau d'armes et tient une corne d'abondance. Légende : « FVNDATOR . QVIETIS . MDXXXIIII. » (Diamètre, 38 millimètres.)

2° *Autre médaille d'Alexandre.* Dans celle-ci, le prince porte une cuirasse. — Même revers, mêmes légendes et même module que pour la pièce précédente.

3° *Autre médaille d'Alexandre.* Droit : le buste drapé à l'antique, et la légende : « ALEXANDER . MED . DVX . FLORENTIAE . I. » — Revers : variante en sens inverse de celui des deux pièces précédentes. Même légende. (Diamètre, 43 millimètres.)

Au Cabinet de Florence, ces trois médailles sont attribuées à Benvenuto.

Médaille du cardinal Bembo. — (Pl. LXI, fig. 2.)

Sur la face, la tête du cardinal portant une longue barbe; buste tourné à droite, avec l'inscription : « PETRI . BEMBI . CAR. » — Au revers, le cheval Pégase.

Cette pièce est-elle la médaille dont Benvenuto parle dans ses Mémoires (2)? Évidemment non. En effet, la barbe ici a toute sa longueur, tandis que sur le modèle de stuc exécuté à Padoue, elle était courte et taillée à la vénitienne. Ensuite le Pégase du revers n'est pas entouré de la couronne de myrte. Enfin, l'inscription porte le titre de cardinal, et l'on sait que Bembo ne fut élevé à cette dignité ecclésiastique qu'en l'année 1538, c'est-à-dire un an après le passage de l'artiste à Padoue, qui eut lieu en 1537, lorsqu'il partit de Rome pour tenter une première fois fortune à la cour de France.

Cependant M. Friedlaender, tout en notant ces divergences, n'hésite pas à donner à Cellini cette belle pièce, dont on connaît quelques exemplaires. M. Joseph Arneth ne croit pas devoir se ranger à cette opinion : il serait plutôt porté à l'attribuer à Valerio Belli. L'abbé Guido Ciabatti reproduit les mêmes observations et les mêmes doutes que M. Arneth. Enfin, M. Armand catalogue parmi les ouvrages de Cellini la médaille discutée.

Par des correspondances contemporaines, on sait que trois artistes au moins ont gravé des médailles de Bembo. Ce sont Valerio Belli, Leone Leoni, Benvenuto Cellini. La réputation de tels maîtres et la notoriété du modèle rendent intéressante la recherche d'un problème où leurs noms sont attachés (3).

(1) Ainsi figuré : ♂.
(2) Voir plus haut, page 201.
(3) M. Armand a eu la bonne grâce de nous communiquer une note manuscrite où il avait résumé ses recherches sur cette question, note qui nous a été d'une grande utilité pour compléter et coordonner les renseignements que nous avions recueillis de notre côté.

2

1

4

4

3

Héliog. Dujardin.

Imp. Eudes.

MÉDAILLES ATTRIBUÉES A BENVENUTO.

E. PLON & Cie Edit.

PLANCHE LXI.

Le premier en date est Valerio Belli, dit Valerio Vicentino, graveur en pierres fines et médailleur, qui travailla dans la seconde moitié du quinzième et la première moitié du seizième siècle. Les documents relatifs à ses rapports avec Bembo et à sa médaille sont les suivants :

1° Une lettre de Bembo à Valerio, datée de Padoue, 11 janvier 1525 (1). Dès cette époque, Bembo employait Valerio à la recherche des médailles antiques, dont il faisait collection.

2° Une lettre de Bembo à Valerio, datée de Venise, 28 février 1532 (2). Cellini avait demandé si la figure du revers de sa médaille devait être drapée ou nue. Bembo répondit qu'il s'en rapportait à l'artiste; que cependant il serait préférable que la figure ne fût pas complétement nue. Il attend avec impatience l'empreinte en plomb.

3° Lettre de Bembo à Valerio, de Venise, 12 mars 1532. Bembo a reçu l'empreinte en plâtre du revers; il est satisfait de la figure qu'elle représente; pourtant il critique le rameau qu'elle tient à la main. Il demande une empreinte de la face, parle de la légende qui doit y être gravée, et dit qu'il fera tenir l'argent nécessaire pour l'exécution de quatre ou de six médailles (3).

Par les deux dernières lettres, on sait donc que dès 1532 Valerio achevait de graver les coins de sa médaille de Bembo, qui fut frappée et non coulée. Cette pièce, qui n'est pas parvenue jusqu'à nous, avait par conséquent, au droit, la tête de Bembo, qui ne portait pas encore de barbe, et au revers, une figure nue ou presque nue tenant un rameau (4).

La médaille de Leone Leoni est mentionnée dans une lettre adressée de Venise à cet artiste par l'Arétin, à la date du 25 mai 1537.

Leone Leoni avait appris de quelles faveurs Benvenuto venait d'être l'objet. Son humeur ombrageuse, facilement excitée, l'avait sans doute porté à se plaindre à l'Arétin, son protecteur, qu'une simple ébauche d'un rival détesté eût pu être libéralement payée, tandis qu'il n'en était pas encore ainsi de la médaille dont lui-même achevait les coins. Quelle dut être la vivacité de la plainte de cet artiste jaloux, on le devine, au ton de cette réponse de l'Arétin :

« *Pierre l'Arétin à M. Leone Leoni, sculpteur.*

« Vous, mon fils, vous ne seriez ni d'Arezzo, ni valeureux, si vous n'aviez pas l'esprit bizarre. Il faut voir la fin des choses et ensuite les louer ou les blâmer, selon qu'elles le méritent. S'il est vrai que Monseigneur ait rémunéré si largement, on peut le dire, l'ébauche de son portrait, vous devez vous en réjouir, parce que, comme il est la bonté même, et personne d'excellent jugement, il payera pareillement votre coin. Sa Seigneurie a voulu constater par la libéralité que vous dites, et l'opinion qu'elle a de Benvenuto, et les deux années que celui-ci a différé à

(1) *Lettere pittoriche,* édit. Ticozzi. — (2) Même source. — (3) Même source.

(4) Francesco Tassi, dans une note à son édition de la *Vita* (t. I, p. 417), dit : « Valerio de' Belli, dit le Vicentino, avait déjà fait à Bembo, en 1532, une médaille qui se trouve dans le *Museo Mazzuchelliano* (t. I, tav. LVII, p. 257), qui a le portrait sans barbe, et au revers un homme assis auprès d'une fontaine, c'est-à-dire un fleuve, comme l'explique Varchi. » Valerio Vicentino aurait-il fait un second revers à sa médaille pour remplacer celui dont la palme n'avait pas plu?

venir le trouver de Rome à Padoue, et l'amour qu'elle lui porte. Il me semble que vous devriez lui montrer l'acier où vous avez gravé la tête, et aussi une empreinte, et attendre ce qu'il en dira. Ici se trouvent Titien et le Sansovino avec une pléiade d'hommes savants à en être émerveillé; et ceux-ci donneront leur avis sur vos travaux. Je ne pourrai jamais croire que le Bembo manque à son honneur, et qu'il n'ait pas trop de lumière pour que son affection invétérée pour d'autres puisse, ainsi qu'il arrive à tant de gens, lui obscurcir la vue et l'empêcher de discerner très-parfaitement. D'ailleurs, votre œuvre n'a pas à s'en reposer sur sa seule conscience, encore qu'il s'y connaisse beaucoup. Montrez-la-lui donc et montrez-la à quiconque voudra la voir, et gardez la colère pour quand il en sera besoin. C'est tout ce que j'avais à vous dire maintenant quant au conseil que vous m'avez demandé.

« De Venise, le 25 de mai 1537 (1). »

Le tour heureux de cette lettre nous a engagé à la traduire tout entière. Bien qu'elle ne contienne pas d'indications directes sur la composition de la médaille, elle fournit pourtant d'utiles renseignements. Elle prouve, en effet, que tandis que Cellini commençait son modèle à Padoue en 1537, Leone Leoni terminait déjà ses coins; que le modèle de Leone Leoni, qui pouvait avoir été exécuté un an auparavant, était en tout cas antérieur à l'époque à laquelle Bembo commençait à laisser pousser sa barbe, époque déterminée par une lettre adressée, en septembre 1536, par Cellini à Varchi, et que nous allons produire ci-après. Le rapprochement des dates nous permet donc de conclure avec certitude que la médaille de Leoni, d'ailleurs inconnue aujourd'hui, devait représenter Bembo sans barbe; et la lettre de l'Arétin nous prouve qu'elle était frappée et non fondue.

Présentons maintenant les documents relatifs à la médaille de Cellini :

1° Lettre de Bembo à Varchi, datée de Padoue, 15 juillet 1535. Bembo a recu les plombs de sept monnaies de Cellini. Il charge Varchi de remercier l'artiste de l'empressement avec lequel il s'est déclaré prêt à le servir (2).

2° Lettre de Bembo à Benvenuto Cellini, de Padoue, 17 juillet 1535 (3). Bembo remercie directement Cellini, et ne veut pas que l'artiste, qui était alors à Rome, se dérange pour venir exprès à Padoue faire le modèle de sa médaille :

« J'ai répondu à messer Benedetto Varchi que je ne voulais pas que vous prissiez une telle peine que de venir jusqu'ici à cause de ma médaille, parce que je ne me reconnaissais pas de tant d'importance. Maintenant que messer Lorenzo Lenzi m'a donné votre lettre par laquelle vous me promettez de venir avec toute la courtoisie du monde, je vous réponds que je m'en tiens pour votre obligé tout autant que si vous fussiez venu et m'eussiez livré l'œuvre selon tout mon désir. Et jamais je ne cesserai de le déclarer hautement! Néanmoins, je vous prie de ne pas entreprendre dans ce but un si long et si fatigant voyage. Il peut survenir qu'il me soit donné un jour d'aller à Florence, où vous pourriez plus commodément vous porter, et avec moins de dommage pour les œuvres que vous avez sans cesse en main. Sur ce point, il ne me reste plus rien à vous dire, si ce n'est que je suis plus vôtre que vous ne le supposez peut-être, voyant que vous êtes plus mien non-seulement que je ne l'ai mérité, mais encore que je n'ai pu le mériter, quoiqu'il me semble qu'avec l'âme tout affectionnée à vos si grands mérites, j'aie pénétré dans leur intimité plus avant que ne le comporte un temps aussi court que celui de notre connaissance. »

(1) *Lettere pittoriche.* — (2) Même source. — (3) Même source.

3° Lettre de Bembo à Varchi, de Padoue, 28 novembre 1535 (1). Bembo est heureux d'apprendre que Cellini est guéri de la grave maladie dont il avait été atteint à Rome, et à l'occasion de laquelle le bruit de sa mort s'était répandu à Florence :

« .....Les nouvelles de la guérison de messer Benvenuto et de son arrivée à Florence me sont toutes deux très-chères et très-douces. Je rends grâces à Notre-Seigneur Dieu qui n'a pas permis que nous perdions un homme si rare. Réjouissez-vous avec lui en mon nom en le saluant et en l'embrassant. Quant à votre projet de venir tous deux ici à ce carnaval, j'en suis très-content, et je vous attendrai avec plaisir; car bien que je ne sache pas mériter autant de votre part, je ne veux pourtant pas retarder le cours de votre courtoisie à mon égard. »

4° Lettre de Varchi à Bembo, de Florence, 3 juillet 1536 (2). Varchi transmet une lettre de Cellini. L'artiste propose de composer d'avance le revers de la médaille de Bembo; il demande avis sur le sujet de ce revers et sur la légende. Varchi sait que Bembo désire le même sujet que celui de l'autre médaille (3), mais il n'aimerait pas avoir à donner cette réponse. Varchi connaissait bien l'humeur indépendante de Cellini. Lui dire de s'inspirer du travail d'un autre artiste, c'était une commission dont il devait être, en effet, peu soucieux de se charger.

« Je serais très-heureux, dit-il, que Votre Seigneurie m'avisât le plus tôt possible de ses intentions au sujet de la composition que Benvenuto me demande pour le revers, et au sujet de la légende, car, pour tout au monde, je ne voudrais pas mettre la main à une telle chose. Je ne croirais jamais trouver quoi que ce soit qui ne fût de beaucoup trop au-dessous des mérites de Votre Seigneurie et de mes intentions; non-seulement un fleuve, comme dans l'autre médaille, mais l'Océan tout entier me paraîtrait peu. Que Votre Seigneurie daigne me faire savoir son avis, et j'écrirai tout de suite à maître Benvenuto, au nom de Votre Seigneurie, ou au mien, comme il lui plaira. Je ne voudrais pourtant pas qu'Elle me répondît vouloir s'en tenir à celui de l'autre médaille, parce qu'alors je me verrais dans l'embarras pour satisfaire maître Benvenuto. »

5° Lettre d'Ugolino Martelli à Bembo, de Florence, 9 septembre 1536 (4). Bembo a récemment adressé une médaille à Varchi; celui-ci a chargé Ugolino de l'envoyer à Cellini, qui est encore à Rome. Depuis, Ugolino a vu une lettre adressée par Cellini à un ami commun, dans laquelle l'artiste déclare n'avoir d'autre désir que de contenter Bembo; cependant il demande un autre revers à son idée.

6° Lettre de Benvenuto Cellini à Benedetto Varchi, de Rome, 9 septembre 1536 (5). Tout en marquant son intention de composer une œuvre personnelle, Cellini désire toujours se mettre au service de Bembo, et il l'exprime en ces termes :

« Par votre très-gracieuse lettre, je vois qu'il vous serait plus commode, et pour cette raison plus agréable, que nous nous rencontrions à Venise. Or, je vous assure que tout ce qui vous est agréable ne l'est pas moins à moi-même; et à l'époque que nous fixerons, j'irai à Venise et en tous lieux qu'il vous plaira. Mais je regrette bien que notre cher Luca (6) ne puisse s'y rendre,

(1) *Lettere pittoriche.* — (2) Même source.

(3) Celui de la médaille de Valerio Belli mentionné plus haut, et montrant un personnage couché auprès d'une source.

(4) *Lettere pittoriche.* — (5) Même source.

(6) Probablement Luca Martini.

d'après ce qu'il m'écrit. Il reste à cause de son procès. De grâce, voyez si, sans s'incommoder, il peut venir à la fin de cette année, car cela m'arrangerait tout à fait aussi d'attendre jusque-là, parce qu'alors Albertaccio del Bene, mon très-cher ami, doit aller étudier à Padoue. Ainsi, à la fin de cette année, nous monterions à cheval et nous passerions ensemble par Lorette, et si nous ne le rencontrons pas, nous laisserons un message pour qu'il le trouve à son retour.

« Vous me dites, mon cher messer Benedetto, que notre messer Pietro Bembo se laisse pousser la barbe. Voilà certes qui me plaît infiniment, car nous ferons ainsi une œuvre de beaucoup plus belle tournure. Or, pour vous dire la chose comme elle est, puisqu'il a cette fantaisie de se laisser croître la barbe, je vous fais remarquer que dans deux mois elle ne sera pas assez longue pour être bien. Elle n'aura guère que deux doigts et sera imparfaite, de sorte qu'en reproduisant ainsi la tête en médaille, quand la barbe aura atteint la longueur naturelle, ma médaille ne sera plus ressemblante. Et s'il vient à la couper, ma médaille, faite lorsqu'il avait la barbe courte, ressemblera encore moins. Pour moi, il me paraît donc que si nous voulons faire quelque chose de bien, nous devons laisser venir la barbe à sa complète croissance; ce qui ne sera qu'au Carême. Mais alors ce que nous ferons sera plus digne d'éloges. Ce que je dis ici, n'allez pas croire que ce soit pour gagner du temps. Je vous jure qu'à quelque heure que ce soit que vous m'en aviserez par le plus petit mot, tout aussitôt je monterai à cheval avec autant de plaisir que chose que j'aie jamais faite, et je vous en donne ma parole. S'il vous semble que cela est bien arrangé ainsi et qu'il est à propos d'en écrire à Sa Seigneurie, et s'il vous paraissait que je dusse moi-même, et aussi mal que je puisse le faire, lui écrire un mot de mon opinion, avisez-m'en, et je le ferai. Surtout n'ayez pas de doute que je viendrai, et que je suis tout à vos ordres.

« Mon bon vieux Piloto (1) doit être mort à cette heure, d'après ce que m'écrit mon Luca. Certes, cela m'a fait une grande peine. Il faut s'y résigner. Je n'ajouterai rien; je suis tout à vous. Portez-vous bien, et que Dieu vous garde.

« Votre BENVENUTO CELLINI, orfévre. »

Ainsi, dès le mois de septembre 1536, Cellini, songeant à graver cette médaille, est déjà préoccupé du désir que son modèle porte la barbe longue, comme on le voit représenté sur la médaille contestée; et il est bon de noter combien il insiste à ce sujet.

Lorsqu'il se rendit à Padoue, où son ami Albertaccio del Bene l'avait précédé, messer Pietro Bembo avait bien donné suite à cette fantaisie de se laisser croître la barbe, mais cette barbe était encore courte, et taillée à la vénitienne.

.Voici, en effet, quelques passages du texte des Mémoires relatif à cet incident :

« Étant parti de Rome, je me rendis à Florence, de Florence à Bologne, de Bologne à Venise, et de Venise à Padoue, où mon cher ami Albertaccio del Bene vint m'enlever de l'auberge. Le jour suivant, j'allai baiser les mains à messer Pietro Bembo, qui n'était pas encore cardinal. Il me fit des caresses sans fin, autant qu'on en peut faire à un homme au monde. Puis, se retournant vers Albertaccio, il lui dit : « Je veux que Benvenuto reste ici avec tout son monde, « quand il aurait avec lui cent personnes. Il faut donc vous résoudre à rester avec moi, si vous « voulez aussi jouir de Benvenuto; car autrement je ne veux pas vous le rendre. » Ainsi je demeurai très-agréablement chez cet éminent seigneur. Il m'avait fait préparer une chambre qui eût été trop honorable pour un cardinal, et il voulait toujours que je fusse, à table, placé à côté de lui. Ensuite, il me fit entendre par des propos pleins de réserve qu'il avait désir que je lui fisse son portrait. Pour moi, qui ne désirais rien tant au monde, je préparai des stucs très-blancs dans une petite boîte, et je me mis tout aussitôt à l'œuvre. Le premier jour, je travaillai deux heures de suite, et j'ébauchai cette belle tête avec tant de grâce que Sa Seigneurie en fut émerveillée..... Enfin, je me résolus à la terminer le mieux que je pouvais, et en prenant tout

(1) Cet orfévre, ami de Michel-Ange, qui l'employa quand il travaillait à la coupole de San Lorenzo (VASARI), mourut à Florence, tué par un jeune homme qu'il avait irrité par ses railleries.

le temps qu'exigeait une telle œuvre. Comme il portait la barbe courte, à la vénitienne, j'eus beaucoup de mal à faire une tête qui me contentât. Je l'achevai cependant, et je crus avoir exécuté la plus belle œuvre que j'eusse jamais faite, et autant que mon art le permettait. A ce sujet, je le vis s'étonner fort, parce qu'il pensait que je pouvais l'exécuter en deux heures en cire et en dix heures en acier. Et quand il vit que je n'avais pu en deux cents heures la terminer en cire, et que je lui demandais mon congé pour me rendre en France, il s'en chagrina beaucoup, et me demanda de lui faire au moins un revers pour cette médaille; ce fut un cheval Pégase au milieu d'une couronne de myrte. Je le fis en trois heures, et lui donnai très-bonne grâce. Il en fut satisfait et me dit : « Ce cheval me paraît un travail dix fois plus difficile que cette petite tête qui vous « a donné tant de peine. Je ne me rends pas compte de cette difficulté. » Il me priait et insistait pour que je gravasse l'acier : « De grâce, disait-il, faites-le-moi. Vous aurez vite achevé si vous « le voulez. » Je lui donnai l'assurance que là je ne le pouvais pas, mais que, où je me fixerais pour travailler, je le lui ferais, et que je n'y manquerais pas. Tandis que nous en étions à échanger ces propos, j'allai marchander trois chevaux pour me rendre en France. Mais il se faisait rendre compte de mes démarches, et comme il avait grand crédit à Padoue, quand je voulus payer les chevaux, que j'avais achetés cinquante ducats, le propriétaire me répondit : « Galant « homme, je vous fais présent de ces trois chevaux. » Je répondis : « Ce n'est pas toi qui me les « offres; et de celui qui me les donne je ne puis les accepter, parce que je n'ai pu lui offrir aucun « produit de mon travail. » Le brave homme me dit que si je ne prenais pas ces chevaux, je n'en trouverais pas d'autres dans Padoue, et que je serais dans la nécessité de m'en aller à pied. J'allai donc trouver le magnifique messer Pietro, qui feignit tout ignorer, et me fit mille caresses en m'engageant encore à rester. Et moi, qui ne le voulais pas et étais résolu à partir de toute manière, je fus bien obligé d'accepter les trois chevaux, et c'est avec eux que je me mis en route. »

De ce fragment des Mémoires, rapproché de la lettre à Varchi, on peut conclure que Cellini avait des raisons de désirer tenir sa promesse envers Bembo, tant par reconnaissance des bienveillants procédés de ce personnage, que pour le plaisir que trouve un artiste à reproduire un beau modèle.

Mais abordons maintenant la solution du problème. Tous les documents ci-dessus groupés démontrent que la pièce dont nous recherchons l'auteur ne peut pas être la médaille de Leone Leoni, ni celle de Valerio Belli, par la raison que toutes deux ont dû représenter Bembo sans barbe. M. Joseph Arneth, lorsqu'il était porté à la donner à Valerio, n'avait sans doute pas eu occasion de rapprocher cette série de lettres. La circonstance de la barbe et la révélation du revers du Vicentino, une figure nue ou presque nue, eussent détourné le savant numismate de cette hypothèse. D'autre part, la pièce en litige est une médaille fondue, tandis que les médailles de Valerio et de Leoni étaient frappées, puisque ces artistes en avaient gravé les coins. Enfin, l'inscription « PETRI. BEMBI. CAR. » n'est admissible ni pour l'œuvre de Belli (1532) ni pour celle de Leoni (1536), Bembo n'ayant été créé cardinal qu'en 1538, lorsque, le 18 décembre, Paul III donna en même temps la pourpre à un certain nombre de prélats.

Ajoutons que les mêmes objections sont à faire s'il s'agit d'identifier cette médaille avec celle-là même dont Benvenuto fit le modèle en 1537. Mais tout ce que l'artiste a écrit à ce sujet montre avec quelle insistance (nous l'avons déjà fait remarquer) sa pensée s'était fixée sur cette condition de la barbe longue du modèle comme devant être la plus favorable à la beauté de l'œuvre. Or, la médaille à classer montre précisément Bembo dans les données artistiques que souhaitait Cellini. N'en peut-on conclure que lorsque ce personnage, créé cardinal, eut repris « cette fantaisie de se laisser croître la

barbe », le graveur, persuadé que son ouvrage serait « plus louable » ainsi, ait alors songé à donner satisfaction à celui dont il avait été l'obligé et envers lequel il avait engagé sa parole? Rien n'empêche d'admettre que Benvenuto, après sa sortie de prison (1), ait eu occasion de rencontrer Bembo le peu de temps qui lui était nécessaire pour prendre sur nature un nouveau modèle selon son gré, et que, pour tenir plus facilement sa promesse, il se soit décidé à employer le procédé plus expéditif de la fonte, comme il l'avait fait pour l'effigie de François Ier (2). Bembo, ami et correspondant de Varchi, dut être au nombre de ceux qui intercédèrent en faveur du prisonnier (3). Si l'on accepte cette hypothèse, la pièce en litige aurait été jetée en 1539, ainsi que l'âge de la figure paraît l'indiquer : Bembo, né en 1470, avait alors soixante-neuf ans. Quant au revers, l'artiste se serait borné à supprimer la couronne de myrte, ce qui donne au *Pégase* plus d'espace dans le champ. M. Friedlaender a fait remarquer l'analogie de ce *Pégase* avec le cheval que l'on voit au revers de la médaille du Roi de France.

Sans insister davantage, ni prétendre trancher définitivement la question, nous croyons toutes ces raisons suffisamment concluantes pour adopter, au moins provisoirement, la classification de M. Friedlaender et de M. Armand. Des gravures de cette pièce ont été données par M. Friedlaender et par l'abbé Ciabatti. Nous la reproduisons d'après un exemplaire de la Collection de M. Armand.

Médaille d'Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare.

Au droit, le buste du cardinal tourné à droite, et l'inscription : « HIPPOLYTVS . II . CARD . ESTENSIS. » — Au revers, une figure de l'*Abondance,* debout entre deux enfants, et la légende : « PIETATI . PONTIFICIE. »

Il est assez naturel d'attribuer cet ouvrage à Benvenuto, qui devait au cardinal sa sortie du fort Saint-Ange. L'artiste, nous l'avons vu, demeura longtemps au service du prélat; il exécuta pour lui, entre autres travaux, le sceau dont nous avons parlé, et fit une médaille pour le duc Hercule, son frère. L'objection qu'il n'a pas mentionné celle-ci dans ses écrits tombe devant cette certitude qu'il est bien l'auteur de la médaille de François Ier, dont il ne parle nulle part. D'ailleurs, dans son *Traité de l'Orfévrerie,* nous l'avons déjà fait remarquer, il ne relève que des médailles gravées et frappées, tandis que celle du cardinal de Ferrare, comme celle de François Ier, devait être jetée en bronze. Son diamètre est de quarante-neuf millimètres. Un document produit par M. le marquis Campori, et que nous avons eu déjà occasion de citer plusieurs fois, établit qu'il modela un buste de ce même personnage au temps de son séjour à Ferrare (4), et cette circonstance donne une nouvelle vraisemblance à l'attribution de la médaille.

---

(1) Incarcéré depuis le mois d'octobre 1538, Benvenuto était au fort Saint-Ange lorsque Bembo fut créé cardinal, le 18 décembre de la même année.

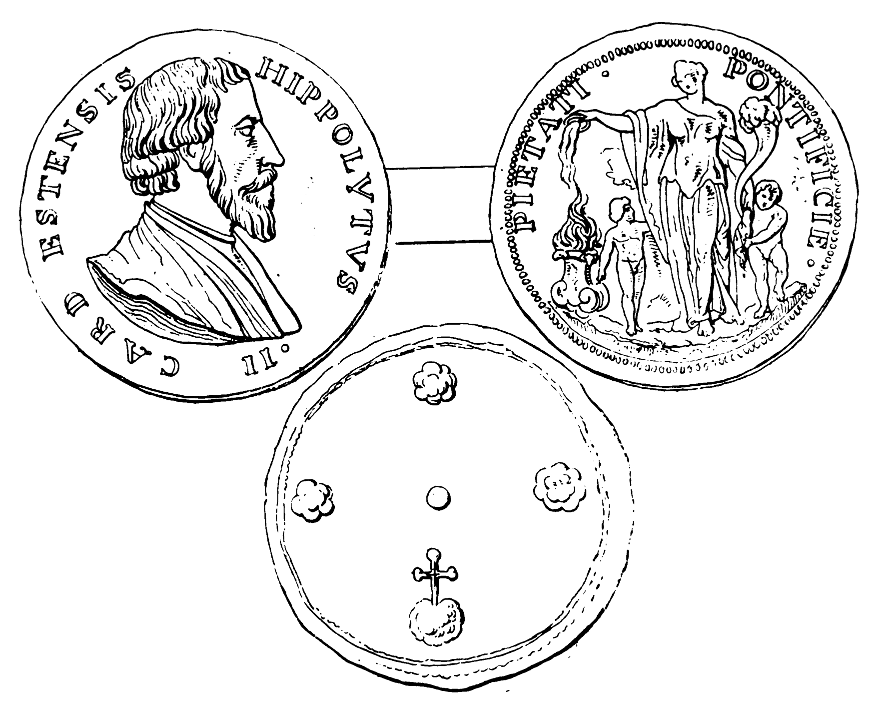
(2) Voir la remarque que nous avons faite plus haut à propos de cette médaille.

(3) Se reporter à la lettre de Luigi Alamanni à Varchi, page 48.

(4) Voir plus haut, page 207.

Autre Médaille du cardinal de Ferrare.

Celle-ci porte au droit le même buste et la même inscription que la précédente. Au revers, qui n'a pas de légende, se trouvent, près de la circonférence, trois rosaces et un globe surmonté d'une croix, ce dernier placé au bas. Au milieu, une boule. Le British Museum possède une médaille hybride ayant ce revers, et au droit la tête du cardinal, par Bonzagna (1), signée : FED.(erigo) PARM.(ense).



Médailles d'Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare, d'après la gravure de Litta.

Les deux médailles du cardinal attribuées à Benvenuto ont été indiquées par Litta comme se trouvant à Milan; malgré de persévérantes recherches, nous n'avons pu les trouver, ni dans cette ville ni ailleurs, et nous devons nous borner à les reproduire d'après la planche de Litta.

Médaille du cardinal Jean de Lorraine. — (Pl. LXI, fig. 3.)

Au droit, le buste tourné à droite, et l'inscription : « IO . CAR . LOTHORINGIAE. » — Au revers, la Vérité tenant d'une main un miroir, de l'autre un compas, et s'avançant vers la droite. Autour de cette figure, la légende : « SIC . ITVR . AD . ASTRA. »

Le cardinal Jean de Lorraine, fils de René II, duc de Lorraine et Roi titulaire de Naples et de Jérusalem, vivait à la cour de France, où il fut un des protecteurs de Cellini. C'est à lui que l'artiste, rebuté par madame d'Étampes, alla offrir le petit vase d'argent doré qu'il avait ciselé pour la favorite.

La médaille est fondue; elle a cinquante et un millimètres de diamètre. M. Fried-

(1) Voir l'œuvre de cet artiste dans le livre de M. Armand : *Les Médailleurs italiens.*

laender en a donné une gravure et la considère comme pouvant être attribuée à Cellini. M. Armand la classe de même. L'analogie entre la figure du revers et celle de la *Paix* dans la première médaille de Clément VII est à noter. Cependant, la tête du droit ne nous paraît pas répondre au caractère artistique des œuvres de Benvenuto, beaucoup plus vives et *ressenties* dans leur allure et leur expression.

Nous reproduisons cette médaille d'après un exemplaire appartenant à M. Armand.

Médaille de Bindo Altoviti. — (Pl. LXI, fig. 4.)

A la face, le buste tourné à droite, et l'inscription : « BIND . ALTOV. » — Au revers, une figure de femme drapée, debout et tenant une colonne.

Le Florentin Bindo Altoviti, né en 1491, mort en 1557, eut de nombreux rapports avec Benvenuto, qui jeta son buste en bronze (1). Il est question de lui dans la *Vita*, ainsi que dans un grand nombre de lettres et de notes laissées par l'artiste. Ces circonstances sembleraient donc désigner Cellini de préférence à tout autre médailleur contemporain du personnage, et elles ont décidé M. Armand à classer la pièce parmi celles qui peuvent lui être attribuées avec quelque vraisemblance. La même médaille a pourtant été donnée à Michel-Ange, et, pour soutenir cette hypothèse, le chanoine Domenico Moreni a publié une brochure intitulée : « *Illustrazione storico-critica di una rarissima medaglia rappresentante Bindo Altoviti, opera di Michel-Angiolo Buonarroti* (2). » Si l'on adoptait l'opinion de Moreni, l'heureux banquier Altoviti aurait eu toutes les bonnes fortunes artistiques : il aurait possédé à la fois son buste par Benvenuto, son portrait par Raphaël (3), et sa médaille par Michel-Ange.

D'autres numismates donneraient plutôt cette médaille à Leone Leoni. Nous la reproduisons d'après un exemplaire de la Collection de M. Armand.

Les deux médailles de Benedetto Varchi ne sont pas l'œuvre de Cellini.

On connaît deux médailles de Varchi. Sur le revers de l'une se trouve un phénix; sur l'autre, un homme couché au pied d'un arbre, avec la légende : « COSI . QUAGGIU . SI . GODE . » — « C'est ainsi qu'on est heureux ici-bas. »

Est-ce dans un sentiment philosophique marqué d'une pointe d'ironie, ou par un mouvement de lassitude, que Varchi, l'un des écrivains les plus féconds de son époque, a commandé une telle légende pour sa médaille?

Benedetto Varchi était né à Florence en 1502. Attaché à la famille des Strozzi, il combattit les Médicis, et, après l'avénement de Cosme, il vécut en exil, tantôt à Venise, tantôt à Bologne ou à Padoue. Mais Cosme, qui avait compris que, pour sa gloire, il devait s'entourer des littérateurs et des artistes, honneur de la Toscane, le rappela plus tard à Florence, et se montra d'humeur assez libérale pour l'encourager

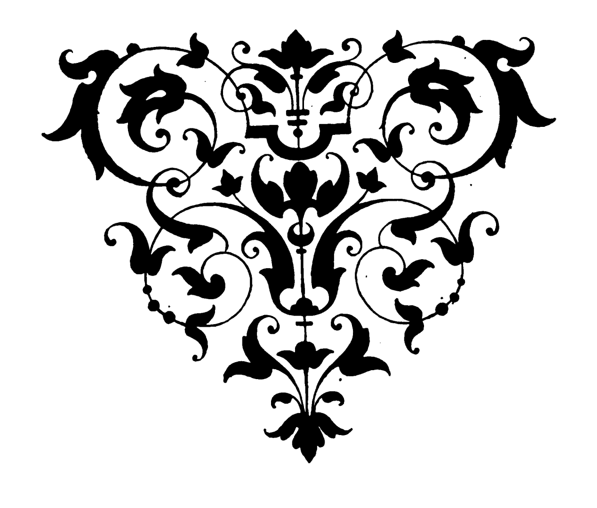
(1) Voir aux ouvrages de sculpture, pages 221 à 223.
(2) In-8°. Margheri. Firenze, 1824.
(3) Voir *Raphaël*, etc., par M. MUNTZ.

à écrire en toute indépendance l'histoire des derniers temps de la république florentine et de l'origine de la puissance des Médicis.

On doit à Varchi de nombreux travaux littéraires, des poésies, des œuvres d'histoire et de philosophie. Il contribua beaucoup à la fondation de l'Académie florentine, qu'il présida pendant une année. La générosité de son caractère, son humeur égale dans la bonne comme dans la mauvaise fortune, ses procédés serviables, lui avaient concilié beaucoup de sympathies, et pourtant il faillit un jour être victime d'un assassinat dont la cause est demeurée un mystère. Une réelle affection l'unissait à Cellini. On se souvient du sonnet qu'il écrivit lorsque le bruit courut à Florence que l'artiste était mort à Rome. Il fut son correspondant assidu, son intermédiaire dans mainte circonstance; et quand Benvenuto lui communiqua ses Mémoires, Varchi, en homme de goût, appréciant leur saveur prime-sautière sous l'incorrection du style, se garda bien de les mettre d'accord avec la grammaire.

Bien que Varchi fût en rapport avec la plupart des artistes florentins de son temps, ces circonstances désignaient assez naturellement Benvenuto comme l'auteur de ses médailles. Cette attribution néanmoins était donnée légèrement, car en regardant avec attention leur droit, qui est le même pour les deux pièces, on remarque sur la tranche de l'épaule les lettres D. P., monogramme de Domenico Poggini (1), artiste florentin, orfévre, sculpteur et médailleur, qui travailla dans la seconde moitié du seizième siècle à la cour de Cosme Ier, et dont Cellini parle à plusieurs reprises.

(1) M. Armand, dans sa seconde édition des *Médailleurs italiens*, a classé définitivement les deux médailles de Varchi dans l'œuvre de Domenico Poggini.



CHAPITRE QUATRIÈME

LA SCULPTURE.

Les travaux de marbre ou de bronze exigent toujours une trop longue application pour qu'un artiste puisse les négliger dans ses souvenirs. Il est donc peu probable que Benvenuto ait produit des œuvres importantes de statuaire en dehors de celles dont il a donné la description. Nous avons bien pu y ajouter, au Catalogue que nous avons dressé dans notre Deuxième Partie, quelques petits ouvrages et une série de modèles et d'ébauches; mais le fait que les uns sont, pour la plupart, demeurés inachevés, et que les autres n'ont probablement jamais été exécutés qu'en plâtre ou même en cire, doit rendre circonspect ici sur le chapitre des attributions, lesquelles sont d'ailleurs fort peu nombreuses.

Persée, bronze.

Musée National, à Florence.

L'attitude de cette petite statue diffère à peine de celle de la grande figure de la Loggia dei Lanzi; la composition est identique. A moins de supposer une imitation contemporaine ou quelque peu postérieure, il y a tout lieu de croire que c'est bien là une œuvre de Benvenuto. Il semble même que ce soit une composition intermédiaire entre la cire et la statue définitive. Ce fut peut-être pour consoler la duchesse de ce qu'il lui avait repris les petites statuettes de la base du *Persée,* afin de les fixer dans leurs niches, que l'artiste eut l'idée de jeter ce modèle en bronze. En tout cas, le caractère artistique nous paraît autoriser pleinement l'attribution; et si nous n'avons pas classé cette statuette dans le Catalogue des ouvrages incontestables, c'est pour demeurer fidèle à notre plan, qui ne nous permet d'y introduire que les pièces sur lesquelles nous pouvons produire un document écrit authentique. Ce bronze mesure cinquante centimètres de hauteur.

Persée, figurine de bronze.

Collection de M. le baron Ch. Davillier, à Paris.

Ici l'attitude est toute différente : le héros, vainqueur de la Gorgone, se repose après le combat; appuyé contre un tronc d'arbre, il a remis le cimeterre au fourreau. De la main droite, posée sur la hanche, il porte la tête de Méduse; de la gauche, il retient les plis de son manteau, jeté sur l'épaule et enroulé sur l'avant-bras. Il est coiffé d'un casque



Héliog. Dujardin. Imp. Eudes.

PERSÉE

(Bronze du Musée National de Florence.)

E. PLON & Cie Edit.

PLANCHE LVIII.

ailé et porte les talonnières de Mercure. L'analogie de cette figure avec les quatre statuettes authentiques de Cellini; le mouvement légèrement affecté du corps, sa souplesse et sa grâce, tout révèle le même art. Le baudrier, le cimeterre, dont la poignée est formée par une tête d'animal fantastique, l'ornementation du casque et des talonnières, le précieux des détails et leur fine ciselure, trahissent la main d'un orfévre. Si le caractère d'une pièce a jamais autorisé une attribution, nous croyons que l'on peut se prononcer, cette fois, avec quelque confiance; car, à défaut d'une preuve matérielle, il est difficile de se trouver plus rapproché de la conviction.

Combien Benvenuto, pour qui la statuaire colossale paraît n'avoir été le plus souvent qu'une erreur, dut-il être, au contraire, dans les travaux délicats comme cette figurine, le maître incomparable que ses contemporains ont acclamé! Dans sa grande figure de *Persée,* une belle œuvre pourtant celle-là, un détail comme le casque bizarre et richement orné qu'elle porte, étonne, attire l'œil, et détourne l'attention au détriment de l'ensemble. Dans la statuette, au contraire, la richesse des accessoires, la recherche dans le détail, le précieux dans l'exécution, deviennent autant de grâces, et ne nuisent en rien à un ouvrage que le regard peut embrasser tout entier.

La figurine a été autrefois dorée, puis dédorée, ce qui lui donne une patine particulière. Elle mesure 0m,227 de hauteur et pèse 794 grammes (1).

Buste du marquis del Vasto.

A Naples.

Ce buste représente, en costume de général espagnol, Alphonse d'Avalos, marquis del Vasto ou del Guasto, qui combattit à la bataille de Pavie contre François Ier, en Orient contre Soliman; qui prit part à l'expédition de Tunis avec Charles-Quint; fit assassiner à leur passage, alors qu'il était gouverneur du duché de Milan, les ambassadeurs que François Ier envoyait à Constantinople, et fut battu à Cérisoles par le comte d'Enghien.

Un descendant de ce personnage, le marquis di Vasto e Pescara, de Naples, possède aujourd'hui ce bronze.

Cellini a connu le marquis del Vasto, et il raconte à son sujet l'anecdote suivante :

« Je vis que le Pape était avec le marquis del Guasto, qui paraissait le presser vivement sur des choses que lui ne voulait pas faire. Et je l'entendis qui disait au marquis : « Je vous dis que « non, parce que c'est mon devoir d'être neutre, et pas autre chose. » Je me retirai prestement en arrière, mais le Pape m'appela. J'entrai, et je lui remis le beau diamant; il me tira à part, et le marquis se tint à l'écart. Le Pape, tout en regardant le diamant, me dit : « Benvenuto, entame « avec moi un raisonnement qui paraisse de haute importance, et ne quitte pas la place tant que « le marquis sera ici dans cette chambre. » Il se mit à se promener; c'était bien mon affaire, et je commençai à discourir sur le procédé que j'avais employé pour teindre le diamant. Le marquis restait toujours debout contre une tenture, et faisait des contorsions en se posant tantôt sur un pied, tantôt sur l'autre. Le thème de l'entretien était si intéressant que, voulant le traiter à fond, il était facile de le développer trois heures durant. Le Pape y prenait plaisir au point

(1) M. Philippe Burty avait déjà signalé cette pièce dans la *Gazette des Beaux-Arts,* t. XIX, p. 331 et 332.

d'oublier l'ennui que lui causait la présence du marquis. Comme j'avais mêlé à mes propos ce que l'art du joaillier comporte de philosophie, et que j'avais ainsi conversé près d'une heure, le marquis, ennuyé et à moitié en colère, partit. Alors le Pape me fit les caresses les plus familières. »

Cette scène avait lieu en 1537. Charles-Quint, qui venait de passer par Rome en revenant de Tunis, pressait en vain Paul III de prendre parti contre la France. Mais les récents malheurs de Clément VII n'étaient que trop présents au souvenir du Pontife, qui, peu soucieux de s'exposer à son tour à de semblables désastres, tint ferme pour la neutralité. Le marquis del Vasto, esprit fin, politique délié, ne fut certes pas la dupe du prétendu intérêt que le Pape feignait de prendre aux dissertations, nous allions dire à la conférence, de Cellini sur la coloration des diamants; et ce subterfuge, qui lui coupait un entretien d'importance, ne dut pas le disposer favorablement pour l'artiste. Il faut remarquer aussi que Cellini ne s'était pas encore, à cette époque, donné à la grande sculpture de bronze, ainsi que le prouve l'absence de toute indication à cet égard, non-seulement dans les récits de cette partie de sa vie, mais aussi dans l'inventaire de sa boutique dressé par le notaire lorsqu'il fut incarcéré en 1538. C'est en France qu'il se livra d'abord aux travaux de ce genre (1), mais ce n'est pas à la cour de François Ier qu'il aurait eu occasion de faire le portrait d'Alphonse d'Avalos. Enfin, il n'y avait guère qu'une année qu'il était revenu s'établir à Florence, quand le marquis, alors gouverneur du Milanais, mourait à Vigevano, en 1546, au moment où ses administrés, accablés d'impôts et irrités contre son arrogance et sa dureté, cherchaient à le perdre dans l'esprit de Charles-Quint en l'accusant de concussion.

Les circonstances ne nous ayant pas permis de voir le buste qui a été donné sans preuves à Benvenuto, nous ne pouvons raisonner ici que d'après les données historiques, et celles-ci nous paraissent contredire l'attribution d'une façon péremptoire. Si le bronze est bien une œuvre du seizième siècle, et s'il a été exécuté sur nature, qui pourrait-on, avec plus de vraisemblance, supposer en être l'auteur? Le Florentin Cesare da Bagno a modelé la médaille de ce personnage et celle de François II d'Avalos, marquis de Pescara et del Guasto, vice-roi de Sicile. Mais cet artiste est surtout connu comme médailleur. Il y aurait donc lieu plutôt de comparer le bronze aux ouvrages du sculpteur Leone Leoni, qui fut si longtemps au service de Charles-Quint et de Philippe II, et qui exécuta plusieurs bustes de grands personnages espagnols. Et si le caractère artistique le permet, il serait raisonnable de donner l'œuvre à ce maître. Les lignes suivantes de Vasari seraient d'ailleurs un indice très-important en faveur de cette attribution :

« Enfin il (Leone) travaille en ce moment à une statue du seigneur Alfonso Davalo, le fameux marquis del Guasto, commandée par le marquis de Pescara son fils; statue haute de quatre brasses et qui devra très-bien réussir en bronze, en raison des soins qu'il y apporte et parce qu'il a toujours été très-heureux en jetant ses ouvrages (2). »

(1) « Et in questo tempo (1540) con Sua Maestà (François Ier) io feci le prime opere di scultura d'argento e di bronzo grandi e grandissime. » *Trattati,* édition G. Milanesi, p. 86.

(2) Vasari, édition G. Milanesi, t. VII, p. 540.



Héliog. Dujardin. Imp. Eudes

PERSÉE

(Bronze de la collection de M. le Bon Davillier.)

E. PLON & Cie Edit. PLANCHE LIX

Tête d'homme, terre cuite.

Cabinet de M. Drury Fortnum, à Stanmore, près de Londres.

Si cette tête a été attribuée à Cellini, c'est à cause de sa ressemblance assez frappante avec le personnage de la fresque de Vasari qu'on a supposé assez longtemps être le portrait de l'artiste. La terre cuite eût été alors un portrait de Benvenuto modelé par lui-même. Mais après l'examen de la peinture du Palazzo Vecchio, auquel nous nous sommes livré plus haut, diverses considérations nous ont amené à écarter la tête du vieillard coiffé d'un vaste bonnet, considérée, à tort selon nous, comme celle du célèbre orfévre, et à voir au contraire son portrait dans un personnage plus jeune, placé du côté opposé dans le *tondo*.

Certes, si le buste eût été la reproduction des traits de Benvenuto, on n'aurait pas pu songer un instant à le donner à son implacable ennemi le Baccio. Et cependant c'est Bandinelli qui par le caractère de l'œuvre paraissait le mieux désigné pour en être l'auteur. Mais si l'on admet notre conclusion quant à la distribution des personnages de la fresque (1), la terre cuite n'étant certainement plus alors un portrait de Cellini, rien ne s'oppose à l'attribuer au Baccio. Ici, l'expression est vive et profonde, sans que l'artiste ait eu besoin de recourir à une attitude un peu cherchée ou à un mouvement de la tête, comme dans le buste de Cosme. Chez Benvenuto, plus ou moins, mais toujours, on retrouve en quelque point le ciseleur, tandis que cet ouvrage, dégagé de toutes les préoccupations favorites d'un orfévre, est bien d'un vrai sculpteur.

Il paraît que cette terre cuite avait appartenu autrefois à la *Biblioteca Lorenziana*, d'où, pour une cause ignorée, elle avait disparu à une époque assez ancienne déjà. Le graveur en médailles M. Santarelli la retrouva plus tard dans la famille d'un artiste qui l'avait achetée et qui était mort depuis quelques années; et c'est M. Santarelli, devenu possesseur de cette œuvre intéressante, qui a rapporté ces particularités à M. Drury Fortnum, lorsqu'il consentit à la lui céder.

Divers ouvrages de bronze.

On rencontre un peu partout, dans les collections privées, dans les musées et dans les églises, des ouvrages de bronze attribués à Benvenuto. De superbes marteaux de portes provenant des palais florentins, et dans lesquels on pouvait en effet reconnaître des pièces du seizième siècle, ont paru dans diverses Expositions; le nom de Cellini était prononcé plus ou moins haut, mais sans aucune preuve à l'appui. Les nombreux papiers laissés par l'artiste ne mettent en rien sur la trace de travaux de ce genre. A Gênes, dans l'église Santa Maria de Carignano, on montre six grands candélabres de bronze, mesurant un mètre vingt centimètres de hauteur; à Florence, au Bargello, deux grands chenets. Mais les uns et les autres doivent être postérieurs, et en tout cas ils sont loin de présenter un travail assez délicat pour permettre de supposer un instant qu'un artiste qui recherchait avant tout le fini de l'exécution et la perfection de la ciselure, y ait

(1) Voir PREMIÈRE PARTIE, ch. IX.

jamais mis la main. La plupart des pièces de cette série attribuées à Benvenuto sont plus probablement des bronzes vénitiens du dix-septième siècle.

Francesco Tassi, dans une note de son édition de la *Vita* (1), parle d'un encrier : « L'honorable chanoine M. Domenico Moreni, dit-il, possède un encrier de bronze, en forme de trépied, orné de festons et de petits masques, exécutés dans un si beau style, qu'on pourrait les croire l'œuvre de Cellini. Un dessin de cet encrier est en notre possession. Nous ne parlerons pas d'autres œuvres de Benvenuto ou à lui attribuées, parce qu'elles ne sont pas suffisamment connues de nous. » A qui appartient aujourd'hui l'encrier du chanoine Moreni? Nous l'ignorons, et la recherche nous a paru sans intérêt, car de tels petits bronzes florentins du seizième siècle sont assez nombreux, et il n'y a aucune bonne raison pour mettre l'un plutôt que l'autre sous le nom de Cellini.

L'ancien Catalogue du Musée Sauvageot (2) contenait la note suivante :

« N° 454. BAS-RELIEF. *Naïade sur un dauphin.* D'après Benvenuto Cellini, par M. Villot, secrétaire général du Musée impérial du Louvre. H. 0m,054. — L. 0m,075. »

Cette pièce, n'étant qu'une copie, a été depuis retirée des vitrines du Louvre; rien ne prouve d'ailleurs que la plaquette que M. Villot a voulu reproduire fût l'œuvre de Benvenuto. La nymphe est couchée à gauche sur le dauphin, dont la queue s'enroule autour de son bras gauche étendu. L'original pouvait être une œuvre du seizième siècle, et l'on retrouve dans cette composition le caractère des bas-reliefs de l'école de Fontainebleau.

Ivoires.

Au Musée de Dresde, deux ivoires sont attribués à Benvenuto. Le premier est une *Flagellation de Notre-Seigneur* (n° 106 du Catalogue), mesurant vingt et un centimètres de haut; l'autre, une statuette d'un *Ecce Homo* (n° 181).

M. Labarte, dans son *Histoire de l'Orfèvrerie* (3), parle de plusieurs ivoires conservés à Vienne et à Florence, qui ont été attribués sans plus de raison à Michel-Ange et à Benvenuto :

« Des morceaux de sculpture en ivoire, dit-il, sont attribués aux meilleurs artistes du seizième siècle. Plusieurs collections conservent de très-beaux crucifix qui sont donnés à Michel-Ange. Les armoires du Musée chrétien au Vatican renferment une *Descente de croix* qu'on dit de lui, et qui peut avoir été faite sur un de ses dessins. Le Trésor impérial de Vienne possède un cippe sculpté en haut relief, sur lequel on a représenté Silène soutenu par des satyres, et qui serait, dit-on, de la main de ce grand artiste. On voit dans la même collection un beau crucifix qu'on attribue à Benvenuto Cellini. Un *Christ à la colonne* et un *Saint Sébastien,* figures de ronde bosse, qui sont conservées dans la collection du palais Pitti, à Florence, lui sont également attribués (4). Ces pièces ont certainement une grande valeur artistique, mais rien n'a prouvé jusqu'à présent que ces deux grands maîtres aient travaillé l'ivoire. Le Silène de Vienne,

(1) Tome III, p. 259.
(2) *Musée impérial du Louvre,* Catalogue du Musée Sauvageot, par A. SAUZAY. 1863.
(3) Deuxième édition, t. Ier, p. 133.
(4) La collection des ivoires dont parle ici M. Labarte a été transportée depuis au Musée National.

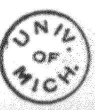


Le Rat del. *Guillaume inc.*

BUSTE EN TERRE CUITE

(Collection de M. Drury Fortnum.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.



par exemple, nous a paru se rattacher plutôt à l'école de Rubens qu'au style sévère de Michel-Ange. Cicognara (1) fait observer avec raison que les travaux en ivoire qui lui sont attribués sont si nombreux, qu'il faudrait, s'ils étaient sortis de ses mains, qu'il n'eût fait que cela toute sa vie. Quant à Cellini, rien absolument dans ses Mémoires ne peut faire supposer qu'il se soit occupé de travaux de cette sorte. »

Les sculpteurs en ivoire, depuis la seconde moitié du seizième siècle, se sont presque toujours appliqués à reproduire, suivant les temps, les maîtres italiens et les maîtres flamands, ou à s'inspirer de leurs œuvres. Ils ne pouvaient mieux faire, et l'on ne doit pas s'étonner si l'on rencontre nombre de pièces où l'on reconnaît le caractère des artistes qui ont exercé le plus d'influence sur leur temps, Michel-Ange et Rubens, par exemple. Mais en conclure que ces maîtres ont eux-mêmes sculpté l'ivoire nous paraît erroné; et nous ne voyons pas qu'on puisse le supposer pour le Buonarroti, alors qu'on n'y songerait certainement pas pour Rubens. C'est là, en effet, un art qui requiert une pratique longue, assidue et toute spéciale, et nous partageons l'avis de M. Labarte, qui pense que Cellini dut y être étranger. On ne trouve d'ailleurs dans ses écrits aucune trace d'ouvrages de ce genre, et pourtant il aurait eu occasion d'en parler, puisqu'il raconte que son père travaillait merveilleusement l'ivoire :

« Il exécuta, dit-il, un miroir en os et ivoire, d'une brasse environ de diamètre, orné de figures et de feuillages, d'un fini et d'un dessin excellents. L'objet représentait une roue; au milieu était le miroir; autour se trouvaient sept médaillons, dans lesquels les sept Vertus étaient intaillées et incrustées d'ivoire et d'os noirci. Le miroir et les sept médaillons avaient été disposés de telle manière que, lorsqu'on tournait la roue, toutes les Vertus, ayant à leurs pieds un contre-poids, demeuraient droites. Comme il avait quelque connaissance de la langue latine, il inscrivit autour un vers de sa composition qui disait : De quelque côté que tourne la roue de la fortune, les vertus restent debout :

« Rota sum, semper, quoquo me verto, stat virtus. »

Cires peintes.

L'*Osservatore Fiorentino* de Lastri (2) parle d'une statue en cire peinte d'Alexandre de Médicis, statue qui était, dit-il, connue pour ouvrage de Benvenuto. Elle avait été suspendue par une corde au plafond de l'église de la Nunziata, comme figure votive, et, s'étant un jour détachée, elle se brisa en tombant.

Ces représentations de cire colorée ne sont point une invention de la Renaissance. Chez les Grecs, un frère de Lysippe, le statuaire Lysistrate, de Sicyone, s'était déjà fait une renommée comme cirier; et lorsqu'on voit Anacréon adresser sa dixième ode à un Amour de cire, on en peut conclure que ce n'étaient pas seulement les marionnettes des petits théâtres ambulants, les poupées et les autres jouets d'enfants, mais aussi certaines œuvres d'un caractère plus artistique pour lesquelles on ne dédaignait pas d'employer un procédé qui s'efforce de serrer d'aussi près que possible la réalité.

(1) *Storia della Scultura,* t. II, p. 442.

(2) Voir article *Chiesa della Nunziata e maniera antica di voti,* p. 165, t. II de l'*Osservatore Fiorentino.* Huit volumes in-8°. Florence, 1758.

Baldinucci (1), écrivant au dix-septième siècle, dit que de son temps et au siècle précédent, on avait vu d'excellents maîtres dans l'art de travailler les figures de cire. Lastri fait remarquer que cet art remontait plus haut, et que depuis le quatorzième siècle c'étaient des cires colorées qu'on avait l'habitude de présenter comme figures votives, ou témoignages de dévotion envers la Vierge et les saints. L'image de la *Vergine Annunziata* fut précisément, dès ce siècle, l'objet d'un culte empressé, qui demeura en grand honneur dans les âges suivants. Les familles voulant recommander à la Vierge leurs parents défunts, les vivants désirant se recommander eux-mêmes, les murailles de l'église furent littéralement couvertes de portraits au naturel. D'un côté l'on voyait rangés, de génération en génération, tous les seigneurs de l'antique noblesse florentine, dans leurs robes civiles d'apparat, « *con lucchi e vesti talari addosso alla civile* ». Les visages et les mains étaient de cire; les vêtements étaient ceux-là mêmes que leur naissance ou leurs dignités assignaient à ces divers personnages, et en tout semblables à ceux qu'ils avaient portés de leur vivant. De l'autre côté du temple étaient rassemblés tous les nobles étrangers qui l'avaient pieusement visité : pontifes avec leurs pluvials; cardinaux vêtus de la pourpre; nombre de Souverains, parmi lesquels l'Empereur Frédéric III, qui, en 1451, était passé par Florence se rendant à Rome; Cisterno, Roi de Dacie (1474); puis un prince d'Aragon, et bien d'autres; enfin les grands capitaines, les condottieri, cohorte illustre, montée sur destriers, armée de morions et de targes, portant cimiers et pennons.

Quand il n'y eut plus de place sur les parois, on dut suspendre les derniers venus à la voûte, et le poids de toutes ces images votives était tel qu'il fallut relier les murailles entre elles par des chaînes, car elles menaçaient de s'effondrer avec la toiture. Malgré ces précautions, les fidèles n'entraient plus dans le temple qu'au péril de leurs jours, car on a parlé de la chute de plusieurs de ces statues, notamment celles d'Alexandre de Médicis et de Bernardo Lucalberti. C'est probablement la répétition de tels accidents qui obligea plus tard les religieux à enlever toutes les représentations de cire et entraîna leur destruction. Quel intérêt historique ne présenteraient-elles pas aujourd'hui, si l'on avait eu alors la prévoyante pensée de les recueillir et d'en classer la collection dans quelque galerie !

Il n'y a rien d'invraisemblable à ce que Benvenuto ait exécuté quelques cires colorées; avant lui, d'illustres maîtres s'étaient adonnés à des travaux de ce genre. Les artistes de la famille des Benintendi, s'y étant consacrés presque spécialement, étaient connus sous l'appellation de *Quei delle Immagini* (2). Andrea del Verrocchio se lia étroitement avec l'un d'eux, Orsino, dit le Ceraiuolo, « et comme Orsino avait très-bon jugement dans cet art, dit Vasari, il lui enseigna comment il pouvait y devenir excellent ». Sous la direction de ce grand artiste, le cirier exécuta les images que Laurent de Médicis, échappé miraculeusement à la conjuration des Pazzi en 1478, voua aux

(1) *Vocabolario del Disegno*, article *Cere colorate.*

(2) D'autres exécutaient de ces portraits en stucs coloriés, renfermés aussi dans de petites boîtes. Vasari nomme parmi eux Mario Capocaccia d'Ancône, et le fils de l'orfévre pérugin Pulidoro. — Voir édition G. Milanesi, t. VII, p. 544.

églises de Sainte-Marie des Anges, à Assise, et de la Nunziata de' Servi, à Florence. Vasari l'explique ainsi :

« D'où il arriva qu'Orsino, avec l'aide et sous la direction d'Andrea, en conduisit trois de cire, grandeur naturelle. L'ossature intérieure était en bois, entre-croisée de cannes fendues; elle était recouverte d'étoffes enduites de cire, avec de si beaux plis et tant d'élégance, qu'on ne peut rien voir de mieux, ni qui soit plus semblable à la nature. Quant aux têtes, aux mains, aux pieds, il les fit de cire un peu plus épaisse, mais creuse à l'intérieur; il les copia sur la nature et les peignit à l'huile, avec les ornements aux cheveux et tous les autres détails réels, selon qu'il était besoin, et tout cela tellement bien exécuté, que ces ouvrages n'étaient plus des hommes de cire, mais des hommes tout à fait vivants (1). »

En France, nous avons eu aussi les *vœux de cire* et la *cire ouvrée en vœu*. Mais ce furent les funérailles royales qui donnèrent lieu aux plus importantes représentations de ce genre. Le Souverain trépassé, reproduit en cire grandeur naturelle et revêtu de ses vêtements réels, était porté durant la cérémonie, après que, dans un dernier repas, on lui eut rendu tous les honneurs, selon les usages de sa cour et comme de son vivant. Les *Trépas et obsèques de Charles IX* relatent toutes ces particularités (2). François Clouet fut chargé de faire pareillement la statue de Henri II (3), et Malherbe (4) parle de trois artistes qui ont concouru pour exécuter celle de Henri IV : Duprez, Grenoble et Bourdin, ce dernier d'Orléans.

Benvenuto ne mentionne ni dans sa *Vita*, ni dans ses *Trattati*, de travaux de ce genre; mais on trouve dans plusieurs documents des pièces qui pourraient s'y rapporter :

---

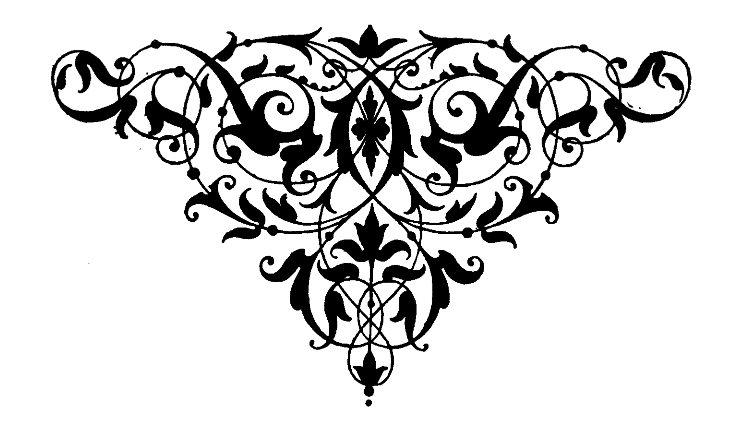
(1) Vasari, édition G. Milanesi, t. III. *Vie d'Andrea del Verrocchio.*

(2) « Et est à entendre et sçavoir que durant que le corps fut en effigie en icelle salle, que aux heures du dîner et souper, les formes et façons du service furent observées et gardées, tout ainsi qu'on avoit accoutumé faire du vivant du dit seigneur, étant la table dressée par les officiers de fourrière, le service apporté par les gentilshommes servants, panetier, échanson et écuyer tranchant, l'huissier marchant devant eux, suivi par les officiers de retrait, de gobelet, qui couvroient la dite table, avec les révérences et essais que l'on a accoutumé de faire; puis après, le pain défait et préparé, la viande et service conduit par un huissier, maistre d'hôtel, panetier, pages de la chambre, écuyer de cuisine, etc., garde-vaisselle, la serviette présentée par le dit maistre d'hôtel, au plus digne personnage qui se trouve là présent, pour essuyer les mains dudit seigneur; la table bénite par quelque cardinal ou prélat, les bassins à eau à laver présentés à la chaise dudit seigneur, comme s'il eust été vif et assis dedans. Les trois services de ladite table continués avec les mêmes formes, cérémonies et essais, comme ils le souloient faire en la vie dudit seigneur, sans oublier ceux avec la présentation de la coupe, aux endroits et heures que ledit seigneur avoit accoutumé de boire à chascun de ces repas. »

(3) « Et premièrement à François Clouet, peintre et valet de chambre dudit seigneur....... à sçavoir : vingt solz en plâtre, huile et pinceaux pour mouler le visaige et effigie d'icelui deffunct Roi....... douze livres dix solz pour vingt-cinq livres de cire blanche....... employée pour ladite effigie....... quarante-huit solz pour six livres de céruse pour mettre avec la cire blanche, etc. » *Roole des parties et sommes payées pour les obsèques et pompes funèbres du feu Roy Henry II.* (Manuscrit in-folio, daté de 1559, autrefois en possession de M. Monteil, et cité par M. Édouard Fournier, *Illustration* du 22 mai 1852.)

(4) Voici ce qu'il dit dans une lettre datée du 26 juin 1610 : « Il se fit deux effigies par commandement; Duprez en fit l'une, et Grenoble l'autre; il s'en fit une troisième par M. Bourdin d'Orléans, qui le voulut faire de tête, sans en être prié : celle de Grenoble l'emporta, pour ce qu'il eut des amis; elle ressembloit fort à la vérité, mais elle étoit trop rouge, et étoit faite en poupée du Palais. Celle de Duprez, au dire de tout le monde, étoit parfaite; je fus pour la voir, mais elle étoit déjà rendue. Je vis celle de Bourdin, qui n'étoit point mal : cette effigie fut vêtue d'un pourpoint de satin cramoisy rouge, d'une robe de velours violet fleurdelisé, les semelles de cramoisy rouge..... »

le grand portrait en cire du cardinal de Ravenne, par exemple, que nous avons classé au Catalogue de la Sculpture. L'artiste dit dans son relevé de compte : « *E per uno ritratto grande di cera, scudi cento.* » Il n'est pas impossible que ce soit une cire colorée. Enfin, dans ces « *due scatolini di ritratti del Serenissimo Principe abbozzati* », notés sous le n° 334 de l'inventaire après décès, on peut voir sans invraisemblance des portraits de cire, placés sous verre au fond de petites boîtes, comme il s'en trouve dans beaucoup de collections. Nous ne présentons cependant cette hypothèse que sous toutes réserves, car l'article de l'inventaire peut aussi bien s'entendre de modèles ébauchés en vue de petits bas-reliefs ou de médailles.



CHAPITRE CINQUIÈME

LES ARMES ET ARMURES.

LES OUVRAGES EN FER ET EN ACIER.

Un grand nombre d'armes et d'armures sont attribuées à Benvenuto. L'artiste s'est-il adonné à des travaux de ce genre? Dans l'inventaire de sa boutique dressé en 1538, on remarque bien un poignard dont la poignée est de lapis monté d'or; mais ce n'est là qu'un ouvrage d'orfévrerie. Un passage de la *Vita,* que nous avons traduit plus haut (1), établit, et c'est tout ce que l'on possède de renseignements à cet égard, qu'il incrusta l'or dans l'acier, à la façon, dit-il, des artistes d'Orient, *alla turchesca,* pour enrichir des poignées et des lames de poignard.

« Le damasquinage, a écrit M. Henri Lavoix (2), se traitait chez les Orientaux de diverses manières : par voie d'incrustation, qui consistait à fixer un fil d'or ou d'argent dans une rainure enlevée sur le métal par le burin, et un peu plus large au fond qu'à l'entrée. Ce fil introduit ainsi sortait en relief ou s'arasait suivant la volonté de l'artiste. Tantôt c'était une mince feuille d'or ou d'argent appliquée sur le fond d'acier ou de laiton, et prise entre deux lignes parallèles dont les rebords légèrement rabattus lui faisaient une sorte d'encadrement. Ce placage serti se trouve dans une grande partie des ouvrages venus de Damas. Tantôt l'ouvrier, armé d'une lime en forme de molette d'éperon, conduisait rapidement son outil sur l'objet qu'il avait à ornementer, et le fil d'argent s'appliquait au marteau sur toutes les parties du métal préparées ainsi pour le gripper et le retenir. Les ouvriers du Kaire emploient aujourd'hui encore ce procédé de travail, qui s'exécute avec une habileté merveilleuse. Cette façon de damasquinage appartient particulièrement aux artistes de la Perse, d'*Al-Agem,* pour nous servir du mot arabe qui désigne ce pays, et les Italiens, en imitant ce procédé, avaient appliqué cette expression, savoir : *All'Agemia, alla Gemina,* à ceux de leurs artistes qui rappelaient la manière des ouvriers persans, des *Agemi,* comme ils nommaient *lavori alla Damaschina* les ouvrages travaillés suivant la fabrication usitée à Damas. »

Le procédé que Benvenuto a décrit comme étant celui qu'il employait ne se rapporte donc, à proprement parler, ni au travail *alla Gemina,* ni au travail *alla Damaschina.* Les armuriers de Milan, comme les artistes d'Orient, ménageaient l'or à cause de son prix, tandis que Cellini l'incrustait beaucoup plus profondément dans la poignée et la

(1) Deuxième Partie, page 241.
(2) Étude sur les *Azziministes* (*Gazette des Beaux-Arts,* t. XII).

lame de ses poignards, de même qu'il l'incrustait dans l'acier de certains petits anneaux dont il a également parlé (1).

Tout ce que l'on peut conclure des indications fournies par l'artiste, c'est qu'il exécuta probablement quelques poignées de stylets, de dagues, de poignards et même d'épées, pièces d'acier ou d'orfévrerie, dont les lames pouvaient elles-mêmes avoir été travaillées de sa main. La dague et la masse de chevau-léger remises par lui au cardinal de Ferrare semblent confirmer cette hypothèse. Mais nous ne voyons rien dans ses écrits, nous n'avons rien rencontré dans les documents, qui puisse autoriser à lui attribuer ces grandes armures, ces boucliers, ces casques, ces cuirasses, ces harnais de chevaux, que dans les collections publiques et privées on a catalogués sous son nom. De telles pièces, en raison du travail considérable qu'elles supposent, indiquent par elles-mêmes, croyons-nous, qu'elles sortent de l'atelier d'un armurier en renom, et que le maître était entouré d'ouvriers de sa profession aussi habiles que nombreux (2). Or, on sait que pour l'Italie, c'est à Milan surtout que l'on rencontrait ces grands ateliers restés célèbres dans l'histoire de l'art industriel; et l'on sait aussi que les maîtres de Munich, d'Augsbourg et de Nuremberg produisirent un nombre considérable de belles armures dans la décoration desquelles ils subirent l'influence de l'école de Michel-Ange. Néanmoins, ne croyant pas pouvoir nous permettre de trancher définitivement la question, nous passerons en revue quelques ouvrages de la série des armes et armures qui ont été ou qui sont encore attribués à Cellini.

Épée dite du comte de Lannoy. — (Pl. LXII.)

Musée d'Artillerie, à Paris.

C'est une des plus belles pièces de notre collection française. Elle a été rapportée de Naples par le général Éblé, qui l'a donnée au Musée (3). La poignée, en acier ciselé et bruni, est enrichie d'une quantité de figurines se relevant sur des fonds dorés. Leur élégance, l'habileté de leur exécution, avaient fait attribuer le travail à Cellini. Aucun document, d'ailleurs, n'établit l'exactitude de cette tradition, non plus que de celle qui veut que l'arme ait appartenu à ce comte de Lannoy, vice-roi de Naples, auquel échut l'honneur de recevoir à Pavie l'épée de François I[er]. En tout cas, ce bel ouvrage est probablement italien et du seizième siècle.

---

(1) Page 242.

(2) Dans les écrits de Benvenuto et dans les documents, on trouve, à plusieurs reprises, trace de ses collaborateurs. Ce sont des joailliers, des orfèvres, des fondeurs, un marbrier. Mais qu'il ait employé des ouvriers armuriers, on ne rencontre aucune indication à cet égard. Vasari ne nomme qu'un petit nombre d'artistes italiens s'étant adonnés au travail des armures en même temps qu'aux autres arts. Ce sont : Michelagnolo, père de Baccio Bandinelli, qui cisela une armure de Julien de Médicis; Francesco dal Prato, qui en fit une complète pour Alexandre de Médicis; et le Milanais Filippo Negrolo, qui, selon Morigia (*La Nobiltà di Milano*), en exécuta plusieurs pour Charles-Quint et pour François I[er]. Morigia nomme encore les Milanais Gio. Pietro Figino, Bartolomeo Piatti et Francesco Pillizone, dit il Basso, comme très-habiles à travailler le fer; Martino Ghinello, pour ses beaux travaux *alla Gemina;* Gio. Antonio Biancardi, Bernardo Civo, la famille des Piccinini et Antonio Romero, excellents armuriers. Ce dernier exécutait de riches armures princières, et fut employé par Alfonse II d'Este, duc de Ferrare.

(3) O. Pinguilly l'Haridon, *Catalogue du Musée d'artillerie,* 1878 (p. 353, J. 38.)

Héliog. Dujardin.

Imp. Eudes

ÉPÉE DITE DU COMTE DE LANNOY

(Musée d'Artillerie, à Paris.)

E. PLON & Cie Edit.

PLANCHE LXII.

Kreuztberger del. *Guillaume inc.*

ÉPÉE DE CHARLES-QUINT

(Collection d'Ambras, à Vienne.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.

Épée de Charles-Quint. — (Pl. LXIII.)

Collection d'Ambras, à Vienne.

Cette magnifique épée de parade devait être suspendue à un baudrier, comme celles que portent Charles-Quint et les Souverains de son temps dans leurs portraits d'apparat. La poignée, or et émail, est luxueusement ornée. Au milieu de rinceaux et de feuillages divers, vigne, laurier, acanthe; au milieu de volutes, de banderoles enroulées, le tout simulé par des émaux opaques ou translucides, bleus, noirs, rouges, blancs, verts, d'une grande variété de tons et d'intensité, on remarque des mufles de lion, des têtes de dauphin, et une quantité de têtes de petits anges ailés.

M. Joseph Arneth, qui a étudié cette pièce avec toute l'attention qu'elle mérite (1), fait remarquer que l'inventaire de la collection d'Ambras, dressé en 1596, après la mort de l'archiduc Ferdinand, ne donne pas le nom de son premier propriétaire. Il a vainement cherché à en retrouver la trace, soit sur des peintures et des œuvres d'art de la même époque, soit dans des documents d'archives. Cependant il considère comme ayant toute chance d'exactitude l'appellation : *Épée de parade de Charles-Quint.*

Quant à l'attribution à Benvenuto, il la repousse, et avec raison, croyons-nous, il voit dans cette épée un travail milanais. En effet, outre une marque placée tout près de la garde, et qui figure une porte à deux créneaux surmontée d'une couronne, on voit encore le nom de l'armurier gravé sur le plat de la lame. D'un côté, on lit : *Antonio;* de l'autre, *Piccinino.* Sans doute on pourrait supposer que la lame seule fut l'œuvre de l'armurier, et que la poignée fut celle d'un orfévre; mais l'hypothèse de M. Joseph Arneth, qui attribue le travail entier à Antonio Piccinino et à ses fils, mérite d'autant plus de créance qu'elle peut s'appuyer sur les renseignements qu'un écrivain du temps a donnés sur cette illustre famille d'armuriers. Voici ce que dit Morigia, dans un ouvrage intitulé : *La Nobiltà di Milano,* imprimé en 1595 à Milan :

« Antonio Piccinino, qui mourut en 1589, à l'âge de quatre-vingts ans, fut le premier homme, non-seulement de l'Italie, mais encore de toute l'Europe, pour faire une lame d'épée, de poignard, de couteau ou de toute autre arme à trancher, car ses lames entament toute espèce de fer sans être ébréchées. Aussi est-il connu et en très-grand renom auprès des plus illustres princes de la chrétienté et des maîtres d'armes. »

Morigia dit ensuite comment les fils d'Antonio furent dignes de leur père et continuèrent sa réputation :

« Aujourd'hui vit encore Federico Piccinino, fils d'Antonio, héritier des talents et des secrets de son père, son imitateur, et comme lui très-renommé dans cette profession, où il tient le premier rang pour travailler les lames. Ensuite vient Lucio Piccinino, frère dudit Federico, qui vit aussi. Celui-ci excelle à travailler le fer en relief ainsi que l'argent, à y ciseler des figures, des grotesques, d'autres bizarreries d'animaux, des feuillages et des paysages. Très-habile dans les travaux *alla Gemina,* il a fait pour le Sérénissime duc de Parme, Alexandre Farnèse, et pour d'autres princes, des armures de grand prix qui sont tenues pour choses rares. »

Avec des collaborateurs tels que ses fils, le vieux Piccinino n'avait donc pas besoin

(1) Voir *Denkschriften der Kaiserlichen Academie der Wissenschaften.* Neunter Band. Vienne, Gerold.

de recourir à d'autres artistes pour travailler les poignées de ses admirables lames, et l'on est bien fondé à croire que c'est Lucio Piccinino qui a ciselé et enrichi d'émaux la magnifique poignée de l'épée dite de Charles-Quint. Il n'est pas impossible, comme le suppose M. Arneth, que la ville de Milan l'ait offerte à l'Empereur à l'occasion de sa seconde visite, et il est tout naturel qu'un bourgeois de la ville, précisément un des armuriers les plus célèbres de son temps, ait été chargé du travail.

Autant les circonstances historiques sont favorables à l'attribution aux célèbres armuriers milanais, autant elles semblent au contraire écarter Benvenuto. Si on lit avec attention le texte de la *Vita,* on voit que l'artiste, qui n'avait pas encore achevé la couverture du missel lorsque l'Empereur vint à Rome, ne reçut alors aucune commande de ce Souverain et n'eut même plus aucun rapport avec lui.

Épée d'Alexandre Farnèse. — (Pl. LXIV, fig. 1.)

Musée National, à Naples.

La poignée et la garde, qui mesurent ensemble treize centimètres de longueur, sont en jaspe; elles sont enrichies de pierres précieuses, turquoises, améthystes et rubis, mais leur dessin ne présente absolument rien de caractéristique.

Dans cette pièce, que le mariage d'Élisabeth, dernière princesse de la famille des Farnèse, fit passer dans les biens de la maison de Bourbon (1), nous ne voyons quoi que ce soit qui puisse confirmer l'attribution à Cellini, car, d'après ce que nous savons des habitudes de cet artiste, il semble qu'il n'aurait pas manqué d'orner de quelque figure ou de quelque masque une partie quelconque de la monture.

D'autre part, le texte de Morigia, dont nous avons cité plus haut un passage (2), nous apprend que Lucio Piccinino avait exécuté de riches travaux pour le Sérénissime duc de Parme, Alexandre Farnèse. On aurait donc plus de raison de donner cet ouvrage à l'armurier milanais qu'à l'orfévre florentin.

Poignard d'Alexandre Farnèse. — (Pl. LXIV, fig. 2.)

Musée National, à Naples.

La tradition veut que ce poignard, de la même provenance que la pièce précédente, ait aussi appartenu au même personnage. Le pommeau en onyx porte la devise : « *Duce fidus Achates.* » La poignée est taillée dans une agate, et la lame est richement ornée de damasquinures d'or. La pièce tout entière mesure quarante centimètres de longueur.

Pour les mêmes raisons que nous venons de donner à la notice qui précède, nous avons peine à reconnaître ici un ouvrage de Benvenuto. Ajoutons que le caractère des damasquinures ne nous paraît pas répondre à ce que l'artiste dit de ses travaux en ce genre, car nous n'y voyons rien qui soit emprunté aux *grottesche* ou, comme il préférait les appeler, aux *mostri* (3).

---

(1) Voir page 293. — (2) Voir page 349. — (3) Voir Deuxième Partie, page 242.

Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

1 et 2. ÉPÉE ET POIGNARD D'ALEXANDRE FARNÈSE

(Musée de Naples.)

3. STYLET D'ACIER CISELÉ

(Collection de M. le chevalier Funghini.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.

PLANCHE LXIV.

Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

ÉPÉE DE JOHN HAMPDEN

(Château de Windsor.)

E. Plon et Cie, imp.-édit. PLANCHE LXV.

Stylet. — (Pl. LXIV, fig. 3.)

Collection de M. le chevalier V. Funghini, à Arezzo.

Cette arme a figuré, en 1881, à l'*Esposizione di arte antica,* dans la salle de la Société Donatello, à Florence. Le Catalogue l'attribuait à Benvenuto. Son propriétaire actuel, M. le chevalier Vincenzo Funghini, ingénieur et architecte à Arezzo, l'a acquise directement, il y a vingt et quelques années, d'une famille patricienne de Florence, qui l'avait toujours possédée, et dans laquelle s'était transmis de père en fils le souvenir de l'attribution.

Le dessin de ce stylet en acier ciselé ne manque pas d'élégance. La lame est unie et renfermée dans un étui de cuir; sur la poignée sont sculptés des feuillages. Quant à la garde, elle est formée par un mufle de lion et deux hippogriffes.

Poignée d'épée.

Armeria de Turin.

Elle est en fer ciselé. Sur le pommeau et l'extrémité de la garde, des groupes de cavaliers et d'hommes de guerre combattent avec acharnement. Le travail, qui doit cependant appartenir au seizième siècle, est loin d'avoir la délicatesse et l'élégance de l'épée du comte de Lannoy. Sur le plat du petit côté de la garde, une figure couchée rappelle l'école de Michel-Ange et a probablement motivé cette attribution à Cellini, qui ne reposait sur aucun fondement et ne paraît d'ailleurs pas avoir été maintenue.

Épée de John Hampden. — (Pl. LXV.)

Château de Windsor.

La poignée, en fer ciselé, rehaussée de quelques dorures à la damasquine, est enrichie de sculptures représentant David vainqueur de Goliath. C'est un bel ouvrage du seizième siècle, que la tradition attribue à Cellini, et qui devrait par conséquent avoir eu d'autres possesseurs avant John Hampden. Mais cette pièce, travaillée dans la masse à la manière des anciens serruriers français, nous paraît être, comme la précédente, l'œuvre d'un armurier bien plutôt que d'un orfévre.

John Hampden, cousin germain de Cromwell, appartenait à une très-ancienne famille. Il naquit en 1594, vingt-quatre ans par conséquent après la mort de Benvenuto. Élevé à Oxford, il étudia ensuite le droit et fut membre du Parlement depuis 1625. Ayant refusé de payer une taxe levée par Charles Ier *(the ship money)*, il fut jugé solennellement en 1636, et devint dès lors le chef de l'opposition à la Chambre des communes. L'un des premiers, il leva les armes contre le Roi et engagea les hostilités par un combat à Brill, près d'Oxford. Il se distingua ensuite à la tête d'un régiment de fantassins, sous les ordres du comte d'Essex; mais il fut mortellement blessé dans une escarmouche contre les troupes du prince Rupert, à Chalgrove, en 1643. L'attitude hardie prise par John Hampden, sa bravoure dans les combats, l'avaient rendu populaire. C'était d'ail-

leurs un esprit sage, un grand caractère politique, exempt d'orgueil; par nature, il était même porté à la conciliation, bien que les circonstances aient fait de lui un chef d'opposition jusqu'à la lutte ouverte.

Épée. — (Pl. LXVI.)

Musée de Cassel.

La poignée, en or ciselé, percée à jour et émaillée, est enrichie d'une quantité de rinceaux, de masques et de médaillons. Elle mesure près de treize centimètres de longueur. La garniture du fourreau présente un travail semblable. La lame, longue de quatre-vingt-cinq centimètres, est damasquinée d'or avec des inscriptions arabes.

Comme tant d'autres ouvrages d'orfévrerie du seizième siècle, la poignée et la monture du fourreau, qui est du même travail, ont été longtemps attribuées à Cellini, et cataloguées sous son nom. Tout ce que l'on sait de l'origine de la pièce, c'est que le landgrave Frédéric II de Hesse la fit placer dans le Musée en 1779 avec beaucoup d'autres objets d'orfévrerie, tous réunis dans une grande vitrine construite exprès.

Le fonctionnaire chargé de dresser un inventaire en 1827, se bornait à dire que cette épée était ciselée et émaillée dans le style des orfévres italiens du seizième siècle, et il faisait la remarque qu'elle avait été envoyée à Paris, où elle fut montée. Néanmoins, l'attribution avait prévalu, et elle est encore maintenue sur les guides imprimés. Cependant, à l'Exposition artistique et industrielle qui eut lieu à Munich en 1875, l'erreur avait été définitivement rectifiée. En effet, il existe au Musée National bavarois, nous assure-t-on, un dessin original de Hans Muelich qui est précisément le modèle de cette pièce. Cet Hans Muelich ou Mielick était un peintre de Munich. Mais comme on connaît en même temps un Mielich, graveur et ciseleur sur métaux, qui travaillait en Allemagne vers 1575, il est probable que ce travail d'orfévrerie est dû à cet artiste, parent du précédent, à moins que, et nous sommes porté à le croire, le peintre et l'orfévre ne soient qu'une même personne. En tout cas, il est démontré que l'épée, à tort attribuée à Cellini, est une œuvre allemande de la seconde moitié du seizième siècle.

La gravure que nous en donnons ci-contre permettra de reconnaître que la poignée de cette épée est identiquement semblable à celle d'un poignard du Musée du Louvre, qu'on peut voir dans une des vitrines de la Galerie d'Apollon, où se trouve le miroir de Marie de Médicis. Le poignard du Louvre a été relevé en ces termes au n° 170 du Catalogue du *Musée des Souverains,* où il était considéré comme travail italien.

« Poignard ayant appartenu à l'Empereur Napoléon I[er]. C'est celui que l'Empereur, dans son testament, appelle son poignard, et qu'il a légué à son fils. — Longueur, o[m],3o3.

« La poignée est un travail d'orfévrerie italienne du seizième siècle; la composition est fort ingénieuse, et l'or est ciselé avec autant de finesse que de goût : ce sont des cartouches dont la succession et l'enlacement forment une sorte de réseau sertissant de place en place, comme dans un cadre élégant, des petites têtes d'hommes ou de femmes, et sur le pommeau des mufles de lion. Des émaux de couleurs variées sont posés sur tous les enroulements, dont ils accusent les contours.

« Ce beau poignard du seizième siècle fut offert à Napoléon Bonaparte, général en chef de l'armée d'Égypte, après la prise de Malte et la dissolution de l'Ordre; il avait été jusqu'alors en

Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

POIGNÉE D'ÉPÉE EN OR ÉMAILLÉ

(Musée de Cassel.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.

PLANCHE LXVI.



Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

BOUCLIER

(Château de Windsor.)



la possession des grands maîtres de l'Ordre de Malte, ayant été donné à l'un d'eux, Jean Parisot de La Valette (1), par le Pape Pie IV, pour avoir défendu Malte, en 1565, contre l'armée de Soliman II (2). »

Nous avons dit que le poignard de La Valette et l'épée du Musée de Cassel ont leurs poignées identiquement semblables. Il faut, en effet, la plus minutieuse attention pour distinguer entre ces deux pièces de très-légères variantes. Elles sont bien évidemment de la même main, et montrent qu'il arrivait aux orfévres du seizième siècle, comme à ceux de nos jours, de répéter plusieurs fois le même ouvrage selon les besoins de leur commerce.

Le Bouclier de Windsor. — (Pl. LXVII.)

Cette magnifique rondache de parade ou de parement fait partie de la collection d'armures appartenant à la couronne d'Angleterre. Elle est conservée à l'entrée de St-George's Hall, grande salle des festins du château de Windsor. En 1862, elle a figuré à l'Exposition du South Kensington Museum. Le Catalogue spécial (3) de cette Exposition en a donné, sous le nº 4618, une description très-complète, et nous ne croyons mieux faire que de la traduire :

« Bouclier rond, en fer repoussé, de forme légèrement convexe. Au centre, s'élève un ornement en saillie (4), qui se termine par une pointe de lance. La plupart des détails sont richement damasquinés d'or et d'argent, avec de délicats spécimens d'arabesques, d'enroulements et d'imbrications.

« Des cariatides, figures d'hommes et de femmes alternées, divisent la surface en quatre compartiments, dont chacun renferme un sujet se rapportant à la vie de Jules César. Ces compositions sont exécutées en relief; les armures et les accessoires sont damasquinés d'or et d'un très-riche travail. Au-dessus et au-dessous de ces médaillons, sont des bordures composées d'une série de cartouches ovales, ornés d'arabesques et réunis entre eux par des chaînons carrés; d'autres bordures plus petites, repoussées et ciselées, sont damasquinées avec une richesse et une perfection exquises.

« Le premier compartiment représente César recevant les gages de la mort de Pompée : un soldat lui présente la tête du guerrier vaincu, et la bague qui lui servait de cachet.

« Dans le second médaillon est figuré un combat de cavaliers et de fantassins, probablement la bataille de Thapsus.

(1) Né en 1494, élu en 1557, mort en 1568. La Valette lutta héroïquement contre les Turcs et sut rendre l'île de Malte imprenable à leurs attaques.

(2) Le Cabinet de France possède l'épée de La Valette, prise aussi à Malte par le général Bonaparte. La poignée, en or émaillé, présente absolument le même caractère d'ornementation que le poignard. M. Du Mersan, dans la *Description sommaire des monuments exposés* (Paris, 1867, in-12, p. 113), la relevait en ces termes : « 5572. — Épée, dite de la Religion, ou des grands maîtres de Malte. Cette épée, donnée à l'Ordre par le Roi Philippe II d'Espagne, a été envoyée à la Bibliothèque Nationale par le général Bonaparte en 1799. » L'épée et le poignard ont dû être offerts en même temps à l'Ordre, et que ce soit par Pie IV ou par Philippe II, ils doivent être tous deux l'œuvre de Hans Muelich, à moins que Philippe II, ayant fait exécuter le poignard à Munich, n'ait ensuite fait faire l'épée par un orfévre espagnol en lui commandant de s'en tenir à la même donnée décorative. — Voir l'*Orfévrerie en Espagne,* par le Bon Davillier, p. 158.

(3) Ce Catalogue a été imprimé à Londres en 1863 par G. E. Eyre et W. Spottiswoode.

(4) Cette saillie est ce qu'on appelle *ombilic* ou *umbon,* du latin *umbo;* chez les Italiens, on la nommait *umbone* ou *bellico.*

« Le troisième sujet montre César au moment où sa robe est tachée de sang, durant un sacrifice; accident considéré comme présage de malheur.

« Le quatrième représente une autre bataille, probablement celle de Munda, pendant laquelle César dut s'exposer personnellement pour rallier ses troupes.

« Ce bouclier a toujours été considéré comme un travail de Benvenuto Cellini. Une telle attribution n'a cependant pas de fondement sérieux, tandis que, au contraire, il semble hors de doute que c'est là un chef-d'œuvre de l'un des grands artistes armuriers de Milan. Depuis longtemps il appartient à la couronne, et la tradition dit qu'il a été offert par François Ier à Henri VIII, à l'entrevue du camp du Drap d'or, en 1520. Il paraît pourtant être d'une date plus récente, environ 1550 (?) peut-être. Son diamètre est de vingt-trois pouces anglais, sa profondeur de huit.

« L'inscription latine suivante entoure le bouclier près de l'ourlet :

AMBITUS HIC MINIMUS MAGNAM CAPIT AMBITIONEM;
QUÆ REGNA EVERTIT, DESTRUIT IMPERIA;
SUSTULIT E MEDIO MAGNI VITAMQUE DECUSQUE
POMPEII, EVEXIT CÆSARIS IMPERIUM.
CÆSARI SIN CŒLUM MITIS CLEMENTIA FERTUR
QUÆ TAMEN HUIC TANDEM PERNICIOSA FUIT.
ANNULUS EXCIT EI LACHRYMAS CERVIXQUE RESECTA
POMPEI, HINC PATUIT QUAM PROBUS ILLE FORET.
IN SACRIS DOCUIT VESTIS CONSPERSA CRUORE
HUIC PRÆSAGA MALI TALIA FATA FORE.
SI VIRES IGITUR SPECTAVERIS AMBITIONIS
NON GRAVIUS VIDEAS AMBITIONE MALUM. »

Si l'on admettait la tradition suivant laquelle le bouclier de Windsor a été offert par François Ier à Henri VIII, aux fêtes du camp du Drap d'or, le nom de Cellini devrait être immédiatement écarté. En 1520, l'artiste avait tout justement vingt ans. C'est l'époque de son premier voyage à Rome; il travaillait alors comme ouvrier à divers petits ouvrages chez des orfévres romains et florentins. Mais nous n'avons pas à nous attarder à ce raisonnement. La pièce nous paraît appartenir à la seconde moitié du seizième siècle; par conséquent, au seul point de vue des dates, l'attribution ne serait pas impossible. Ce qui nous porte à l'écarter, c'est l'objection fondamentale que nous avons déjà formulée. Nous ne voyons nulle preuve, nulle trace, nulle présomption que Cellini ait jamais fait aucune grande pièce d'armure. Celle-ci a d'ailleurs tous les caractères d'un ouvrage milanais.

Bouclier de l'Armeria de Madrid. — (Pl. LXVIII.)

Sur cette grande rondache on remarque d'abord, à l'ombilic, un masque grimaçant; un léger voile, qui pend autour de ce masque et lui forme comme un turban, pourrait indiquer que l'artiste a voulu représenter une tête de Maure, à laquelle il a donné un caractère de satyre. Autour sont disposés quatre cartouches, dans chacun desquels sont représentés : le *Rapt d'Hélène,* le *Combat des Centaures contre les Lapithes,* l'*Enlèvement des Sabines,* le *Combat des Grecs contre les Amazones.* Les quatre cartouches sont accostés à l'intérieur de figures de femmes, nues à mi-corps, et dont les draperies se terminent en une sorte de gaîne recourbée.

Les cartouches sont divisés entre eux, en haut, par des guerriers au-dessus desquels

Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

BOUCLIER

(Armeria de Madrid.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.

sont placés des masques et divers ornements; en bas, par une *Renommée* et une *Victoire,* chacune assise sur un chapiteau de colonne ionique porté par une tête de faune se terminant en gaîne. La bordure est ornée d'une quantité de tritons et de monstres marins combattant ou se jouant dans les flots. Cette composition est interrompue par quatre coquilles posées symétriquement, et dans lesquelles quatre bustes ressortent en haut relief.

La pièce est en fer repoussé et ciselé; les encadrements de chacun des cartouches sont travaillés à la damasquine, à la façon des armuriers milanais. Le lierre qui domine dans le dessin de ces damasquinures indique en effet un travail lombard, si l'on s'en rapporte à une observation de Cellini que nous avons traduite plus haut (1).

Bouclier de l'Armeria de Turin. — (Pl. LXIX.)

Cet écu de parade, en fer repoussé, ciselé et damasquiné, est orné d'un grand médaillon central et de quatre petits médaillons placés au-dessus, au-dessous et de chaque côté du premier. Le reste du champ est occupé par des groupes de prisonniers et des trophées analogues à ceux qui se retrouvent sur les boucliers des Rois de France Charles IX et Henri II. Un masque de faune en haut, un masque de Diane en bas, des enroulements du genre des *cuirs,* complètent la décoration.

Les sujets représentés dans les cinq cartouches sont consacrés à l'histoire de Jugurtha. Dans celui de gauche, Adherbal expose au sénat comment fut égorgé son frère Hiemsal, et il réclame vengeance pour lui-même. On lit l'inscription :

EXPONIT PATRIBVS FRATER IVGVLATVS HIEMPSAL
VT FVIT VLTRICESQVE MANVS SIBI POSCIT ADHERBAL.

La composition du cartouche placé en bas montre Jugurtha qui, pour écarter les dangers dont il est menacé, en raison du meurtre commis, s'efforce de corrompre les généraux romains en leur offrant de l'or et des présents :

CÆDIS VT ADMISSÆ MANIFESTA PERICVLA RVMPAT
IRATOS TENTAT DONIS AVROQVE QVIRITES.

Dans le cartouche de droite, on voit Jugurtha assassinant de sa propre main le jeune Adherbal, qui par la volonté du sénat avait été associé au trône de Numidie.

L'inscription porte :

QVI REGNI SOCIVS FVERAT MANDANTE SENATV
ENSE IVGVRTHINO IVVENIS MACTATVR ADHERBAL.

Le quatrième cartouche qu'on voit au haut du bouclier représente le roi de Numidie comparaissant comme accusé devant le sénat et implorant la rémission de son crime :

FIT REVS ADMISSI REX IVSTI ANTE ORA SENATVS
ET CORAM CÆDES OBIECTAQVE CRIMINA PVRGAT.

(1) Voir page 241.

Dans le grand médaillon central, l'artiste a figuré le dernier combat entre Jugurtha et l'armée romaine. La légende rappelle que le consul romain ayant enfin livré bataille, vainquit l'armée numide; que le roi, trahi par le sort des armes et abandonné des siens, fut capturé et conduit à Rome; que par sa conduite il avait préparé les fers et la mort pour lui-même, le triomphe pour Marius :

ROMANVS CONSVL NVMIDAM CERTAMINE TANDEM
ANCIPITI VINCIT. REX PARTIM FRAVDE SVORVM
PARTIM ARMIS CAPITVR. ROMANAM DVCTVS IN VRBEM
VINCLA SIBI MORTEMQUE PARIT MARIOQVE TRIVMPHVM.

Il est à remarquer que le C du mot CÆDIS, dans le petit cartouche du bas, est quelque peu séparé de l'Æ, et qu'il n'est pas doré comme les autres lettres de toutes les inscriptions de la pièce. On pourrait voir dans ce détail l'intention de l'artiste qui en est l'auteur de signer son initiale.

Dans les modèles de trophées d'Étienne de Laune (1), on rencontre des groupes de prisonniers semblables à ceux du bouclier de Turin. Mais l'origine de telles compositions est surtout italienne, et le bouclier de Turin, ouvrage du milieu du seizième siècle, nous paraît avoir été exécuté à Milan.

Casque et Bouclier du Bargello, à Florence. — (Pl. LXX.)

Le casque est décoré de divers ornements, rehaussés d'or et d'argent, dont les principaux sont deux figures en relief, la *Charité* et la *Renommée*. Il porte pour cimier un dragon ailé (2) travaillé en ronde bosse, dans lequel on a cru reconnaître une salamandre. Peut-être est-ce en raison de cette particularité que l'on a supposé le casque et le bouclier exécutés pour François Ier par Benvenuto Cellini. Mais la salamandre est aussi un des emblèmes des Médicis.

Le bouclier est en acier bruni comme le casque; il a la forme d'une rondache à umbon. Tout autour de l'umbon sont rapportés en métal doré six petits médaillons ovales, dans lesquels sont autant de figurines d'argent en bas-relief, représentant la *Foi*, l'*Espérance*, la *Justice*, la *Tempérance*, la *Prudence* et le *Courage*. Sur la bordure sont appliquées les médailles en argent des douze Césars, et dans un cercle concentrique à celui-ci, les douze signes du Zodiaque, rehaussés d'argent. Ces diverses parties de la décoration sont reliées entre elles par des ornements en relief et d'argent doré, composés de feuillages, de rinceaux, de dragons et de trophées d'armes.

Ces deux ouvrages sont d'un travail élégant et délicat; néanmoins, leur caractère général et leurs ornements dénoncent des pièces de parade ou de parement du dix-septième siècle : telle avait été l'opinion de personnes compétentes que nous avions consultées avant d'aller voir les objets eux-mêmes à Florence. M. le chevalier Gaetano

(1) Bibliothèque Nationale (Estampes), volume marqué E d 4.

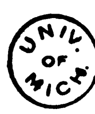
(2) Un dragon ailé à peu près semblable se voit sur le cimier d'un superbe casque italien *all' antica* du seizième siècle, catalogué au Musée d'artillerie, H 129.



Kreutzberger del *Guillaume inc.*

BOUCLIER

(Armeria de Turin.)



Milanesi nous confirma dans cette opinion en nous faisant connaître une intéressante découverte faite par le major Angelo Angelucci, directeur de l'Armeria de Turin, dans un manuscrit inédit de la *Biblioteca Magliabecchiana* de Florence (1). Ce curieux volume a pour auteur un armurier du dix-septième siècle, nommé Antonio Petrini; il est intitulé : *Arte fabrile, ovvero Armeria universale, dove si contengono tutte le qualità e natura del ferro con varie impronte che si trovano in diverse arme, così antiche come moderne e vari segreti e tempere, fatto da me Antonio Petrini.* L'ouvrage est dédié au *Serenissimo Principe Don Lorenzo Medici,* et il est ainsi daté : *Fatto l'anno* 1642 *in Firenze* (2).

Nous avons à notre tour feuilleté le curieux manuscrit d'Antonio Petrini, artiste peu lettré sans doute, assez ignorant même des choses d'histoire, mais paraissant bien connaître celles de son métier. Quand il arrive au dix-septième siècle, après avoir parlé de quelques-uns de ses contemporains, voici ce qu'il dit de deux d'entre eux, Guillaume Lemaître, un Français établi à Florence, et Gasparo Mola ou Moli, un Italien du Nord, lesquels furent l'un et l'autre au service de la cour de Toscane :

« Mais pour travailler le fer en bas-relief, pour l'incruster et l'intailler, il y a eu surtout dans la galerie de S. A. S. un des plus illustres maîtres qui aient jamais été au monde, ou qui soient pour y venir, maître Guglielmo..... (3), lequel était Français, et a fait une petite cassette longue de deux tiers (de brasse) environ, tout en fer travaillé en bas-relief, avec des corniches et des figurines de fer, laquelle fut estimée un million d'or environ (!). Et celui qui la fit exécuter fut le Sérénissime Cosme second, de très-heureuse mémoire, qui prenait un vif plaisir à voir travailler le fer en bas-relief et en intailles, et qui de son temps fit faire beaucoup de travaux. Cet artiste était renommé dans toute l'Europe, où on l'appelait le *Grand Maître de Florence,* à cause de la célébrité de ses œuvres.

« De son temps, beaucoup d'autres florissaient dans cet art; pourtant il en était peu qui l'imitassent. Mais le plus fameux qui soit aujourd'hui est Gaspro Moli, lequel a fait des œuvres merveilleuses, surtout un bouclier et un casque, qui se trouvent à présent dans l'Armeria de S. A. S., sur lesquels sont rapportées diverses figurines et des empreintes de médailles avec les douze signes célestes. Bien que ce travail, en argent doré et ciselé, soit rapporté, néanmoins il est estimé pour chose digne d'admiration. »

Les figurines, les médailles, les signes du Zodiaque, la remarque d'un travail rapporté en argent doré, il n'y a pas de méprise possible; ce casque et ce bouclier, qui existaient en 1642 à l'Armeria du grand-duc de Toscane, sont bien ceux que nous voyons aujourd'hui au Bargello, et Petrini sait que c'est l'ouvrage d'un artiste son contemporain qu'il croit encore vivant, Gaspro Moli, ou pour mieux dire, Gasparo Mola, sur lequel nous allons fournir tout à l'heure quelques renseignements.

M. le major Angelucci a mis son heureuse découverte en lumière dans les numéros de décembre 1867 et février 1868 de la *Rivista contemporanea nazionale Italiana* (4),

(1) Bibliothèque nationale de Florence. (Classe XIX, 16.)

(2) Nous donnons aux Appendices la partie de son travail qui nous a paru pouvoir fournir quelques renseignements intéressants aux personnes qui s'occupent d'armures.

(3) Il y a ici une lacune dans le manuscrit. Petrini ne connaissait sans doute cet artiste que par son prénom, et n'était pas sûr de son nom de famille, qui est *Lemaître,* comme on le sait aujourd'hui à Florence par des documents d'archives.

(4) Turin, A. F. Negro.

et dans le journal intitulé : *Il Conte Cavour,* numéro du 22 janvier 1876. Lui aurait-elle été contestée? On le croirait, à la vivacité avec laquelle il la revendique dans un opuscule plus récemment paru (1). Parmi les notes très-intéressantes qu'il donne sur cette affaire, nous ne voyons pas qu'il ait remarqué quelle a été l'origine de la fausse attribution à Cellini.

L'attention que nous avons apportée, de notre côté, à cette recherche, nous a conduit à un curieux rapprochement qu'il nous reste à produire pour compléter l'histoire du casque et du bouclier du Bargello. Tout le monde possède, tout le monde a lu avec fruit cette précieuse *Histoire de la Sculpture* de Cicognara (2). Eh bien, que l'on se reporte au texte du tome II, livre V, chapitre III; que l'on examine la planche LXVII de Cicognara, et l'on verra que c'est précisément au bouclier et au casque en question que se rapportent et ce texte et cette planche. Voici en effet ce que dit Cicognara, à propos des œuvres disparues de Cellini :

« Ce n'est pas à tort que l'on réprimande les Français pour la négligence et l'avarice avec lesquelles ils ont avidement fait fondre tout ce qui avait été exécuté à la cour de François Ier par un si grand artiste. Mais il est trop vrai que, en Italie aussi, ses ouvrages eurent le même sort, d'où vient qu'on ne peut avec sûreté montrer aux curieux ce qui est authentiquement sorti de son atelier. En France, on voit un bouclier d'un précieux travail, et l'on en voit aussi un à la Galerie de Florence; ces deux ouvrages n'étant ni d'argent ni d'or, n'ont tenté en aucun temps la cupidité de leurs gardiens ni de leurs possesseurs, mais ils laissent quelque doute sur le nom de leur auteur. Il nous est arrivé de jeter les yeux, dans un cabinet d'armures à Florence, sur ce bouclier et ce casque, suspendus tout poudreux au haut de la muraille, où l'œil pouvait mal distinguer les beautés de premier ordre en ciselure d'acier dont l'une et l'autre pièce offrent les spécimens. Les ayant examinés de près, nous avons vu dans d'élégants compartiments, au milieu de petits sphinx, de masques et d'autres ornements d'une rare élégance, saillir en relief, du fond de l'écu, les six Vertus représentées par nous dans la planche LXVII, et qui, si elles ne sont pas l'œuvre de Benvenuto, peuvent être celle de Pietro Martini, ou de Domenico et Gio. Paolo Poggini, qui se servirent des dessins du maître, ainsi que lui-même le raconte. Ces figures sont travaillées avec beaucoup de grâce et de légèreté, et l'on y reconnaît clairement les attributs de la *Justice,* de la *Tempérance,* de la *Force,* de la *Foi,* de la *Prudence* et de la *Charité.* »

En désignant Benvenuto ou, à son défaut, Pietro Martini et les frères Poggini, Cicognara fut donc, sinon l'auteur, au moins l'instigateur de bonne foi de l'attribution erronée qui a généralement été admise jusqu'à la découverte de M. Angelucci. Et certes, en notant le fait, il reste bien loin de nous la pensée de discréditer un écrivain dont les œuvres ont rendu tant de bons services à l'art et à l'érudition. Ceci montre seulement une fois de plus combien il est dangereux, sans commencement de preuves, de mettre un nom sur un objet d'art, et combien les plus sages esprits peuvent, dans ce cas, s'exposer à l'erreur.

Le passage que nous avons cité du manuscrit de Petrini établit d'une manière désormais indiscutable le nom de l'artiste auquel on doit le bouclier et le casque du Bargello, ouvrages du dix-septième siècle. Mais une seconde conclusion est à tirer,

(1) *Sulla mostra dell' arte antica in Torino nel MDCCCLXXX.* Osservazioni di Angelo ANGELUCCI. Turin, 1880.

(2) *Storia della Scultura.* Venise, 1816.

Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

CASQUE ET BOUCLIER

OUVRAGE DU XVIIe SIÈCLE

(Musée National de Florence.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.

croyons-nous, de l'œuvre de Petrini. Cet armurier, qui écrivait à Florence soixante-douze ans seulement après la mort de Benvenuto, ne prononce même pas le nom de celui-ci, lorsqu'il énumère les artistes qui ont travaillé le fer au seizième siècle. Ce silence n'est-il pas éloquent, et ne prouve-t-il pas que Cellini ne doit pas être regardé comme l'auteur des armures qui, en divers lieux, lui sont attribuées! Comment pourrait-on expliquer, en effet, que des travaux si importants, qui auraient fait tant d'honneur aux armuriers florentins, eussent été sitôt perdus de vue en Toscane et ignorés de Petrini?

Quant à Gasparo Mola, qui paraît être tombé vite dans un oubli immérité, le fait d'avoir été dépouillé momentanément d'une de ses œuvres semble devoir lui obtenir, comme compensation, de passer peut-être à la postérité. Le major Angelucci, M. Gaetano Milanesi, M. Bertolotti, se sont occupés de lui dans divers recueils italiens. A notre tour, nous ne croyons pas sortir de notre sujet si, à propos d'un ouvrage longtemps attribué à Cellini, nous résumons ici en quelques mots la vie de son véritable auteur. Petrini l'appelle Gaspro Moli. L'artiste signait *Gasparo Molo* (1), tandis que dans l'inventaire de sa boutique dressé après sa mort par le notaire Fonthia, le 15 janvier 1641, il est appelé Mola. On y lit en effet : « *Hoc est inuentarium particulare omnium et singulorum bonorum mobilium quæ ab Ill. D. Gasparo Morono pretenduntur comprehensa in legato ad eius fauorem facto per quondam Gasparem Molam in eius testamento, etc.* »

Gasparo Molo ou Mola est né à la fin du seizième siècle, à Coldrè, dans le territoire de Côme. Ce fut probablement à Milan qu'il fit son apprentissage d'orfévre et s'établit d'abord. En effet, le premier document où son nom figure est un mandat de payement d'une somme de neuf cents écus d'or qui lui étaient dus pour l'acquisition faite par lui en 1607 de divers objets d'art, au compte du duc de Savoie Charles-Emmanuel Ier, et pour quelques travaux « *per l'opera del Santo Sudario* ». Dans cette pièce, il est dit : « *Pagate a Gasparo Molo, Milanese.* »

Appelé à Florence au poste de maître des coins des monnaies (2) par le grand-duc Ferdinand, bientôt, par une raison qu'on ignore, il retourne à Milan. Cosme II, fils de Ferdinand, ne tarda pas à l'appeler à son tour pour lui confier la même fonction avec les mêmes appointements. En route, Mola faillit être tué d'un coup sur la tête, et il dut s'arrêter quelque temps pour se faire soigner. Son ami et protecteur, le célèbre sculpteur Pietro Tacca, l'excuse dans une lettre du 2 mai 1609, en expliquant son retard involontaire « *per la mala fortuna d'un cativo riscontro di chi li diedde una percossa su la testa* ». Mola, rétabli, arriva bientôt, et Cosme eut lieu d'être satisfait de ses services; mais les directeurs de la Monnaie causaient mille tracas au graveur.

(1) Voir sa signature autographe donnée par M. Gaetano Milanesi : *Scritture di artisti italiani,* chez Carlo Pini, Florence, 1869. La notice qui l'accompagne a été reproduite avec quelques changements et additions dans un recueil intitulé : *Il Buonarroti* di Benvenuto Gasparoni, continuato per cura di Enrico Narducci. Rome, 1870. — Cette même signature se trouve sur quelques lettres publiées par le major Angelucci dans la *Rivista contemporanea nazionale Italiana,* Turin, février 1868. — Voir aussi *Antonio Moro, Gaspare Mola, e Gaspare Morone-Mola, incisori alla Zecca di Roma,* par le chev. BERTOLOTTI. Milan, 1877.

(2) « Maestro delle stampe delle monete. »

En dernier lieu, ils lui imposèrent de se servir des poinçons d'un Allemand nommé Kolob ou Golob. Mésaventure à peu près semblable était arrivée à Cellini au sujet des monnaies du duc Alexandre. Comme Benvenuto, Mola s'en plaignit avec amertume. Il y avait à peine deux ans qu'il remplissait sa charge auprès de Cosme II, et il était résolu à la quitter s'il ne lui était fait justice. Ses amis et ses protecteurs, Pietro Tacca et Belisario Vinta, durent intervenir. Tacca écrivit à Vinta une lettre dans laquelle il lui exposait toutes les vexations qu'on faisait subir à l'artiste, et le préjudice qu'on lui causait en l'obligeant à se servir des poinçons d'une personne qui véritablement en savait beaucoup moins que lui : « *a gran lunga!* »

Parmi les travaux que Mola fit à Florence, où son séjour, sauf quelque intervalle, paraît s'être prolongé jusqu'en 1623, M. Milanesi cite, outre le bouclier et le casque dont nous venons de parler, un canon de pistolet si richement incrusté de grotesques et de trophées en or, qu'il lui fut payé cinq cents écus; puis un petit cadre en bas-relief, reproduisant en or la statue équestre de Cosme Ier, avec la place de la Seigneurie en perspective. Cet ouvrage est encore conservé dans la galerie des *Uffizi,* où, par une autre bizarrerie du sort, il a toujours été attribué à Jean de Bologne, tandis que l'on sait maintenant que Mola en est l'auteur, et cela par des documents certains, notamment par une de ses lettres et par celle de Pietro Tacca, dont nous avons parlé plus haut.

Mola fut ensuite employé à la Monnaie pontificale, et ce fut lui qui grava les coins des monnaies d'Urbain VIII. De 1625 à 1640, dit M. Milanesi, il grava en outre plus de vingt médailles. Il mourut à Rome, dans sa maison des Banques, où il tenait boutique, le 26 janvier 1640, et il fut enterré à Santa Maria Traspontina. Le registre de la paroisse le nomme Gasparo Mola (1). Lorsque Petrini écrivait à Florence en 1642 son manuscrit de l'*Arte fabrile,* il n'avait pas encore appris la mort de Mola, arrivée à Rome deux ans auparavant, puisqu'il dit de lui : « *il più famoso che oggi sia.* »

Mola, qui était bien connu comme médailleur, signait habituellement ses œuvres *Gasp. M.* ou *Gasp. Mol. F.,* et quelquefois *G. M. F.* Il est l'auteur d'une médaille célèbre de saint Charles Borromée, œuvre de sa jeunesse, puisqu'elle est mentionnée dans le compte des objets fournis au duc de Savoie en 1607. Lelio Tolomei en parle dans une lettre adressée de Rome, 15 février 1611, à Belisario Vinta; il l'a montrée au Pape Paul V, qui en a fait l'éloge et a voulu savoir le nom de l'artiste : « Je répondis qu'il s'appelait Gasparo Mola, de Côme, monnayeur de S. A. Il dit que c'est un vaillant homme, et il témoigna qu'il serait très-heureux d'avoir quelque chose de cet excellent artiste. A Rome, ces médailles de saint Charles Borromée ont grandement plu (2). » On cite encore de Mola les médailles de Cosme II et de Maria Maddalena, son épouse, gravées en 1618, et celle de Ferdinand II, en 1623.

Le marquis Campori de Modène s'était, le premier peut-être de nos jours, occupé

(1) On y lit en effet : « Il signor Gasparo Mola medagliaro di Nro Sigre morse alli 26 di genno 1640, in casa sua di Banchis doue faceua bottega, e fu sepelito in chiesa nostra alli 27 di do genno 1640, lascio che se facesse in chiesa nostra una capella di S. Carlo. »

(2) Saint Charles Borromée venait d'être canonisé.

Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

BOUCLIER DE CHARLES-QUINT

(Château de Skoklester.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.

de cet artiste médailleur, et il a relevé deux monnaies de Guastalla frappées par lui, l'une en 1613, portant ses initiales, l'autre en 1614, portant son nom (1). D'où l'on peut conclure que, dégoûté des vexations dont il était victime à Florence, il avait, en 1613 et 1614, quitté la Monnaie de Toscane pour se mettre quelque temps au service du duc de Guastalla.

L'inventaire du fonds de la boutique de Mola, dressé après sa mort, et dont nous avons parlé plus haut, relève un nombre considérable de pièces d'orfévrerie : cassettes, couronnes et autres objets de lapis-lazuli, vases, pierres dures de toutes sortes, camées, croix de cristal et de lapis, manches de couteaux, reliquaires, *agnus Dei,* joyaux montés (2). La quantité et la diversité de ces objets dénotent la grande activité de cet artiste laborieux, qui eut assez de talent pour qu'on ait pu avec créance donner parfois ses œuvres soit à Jean de Bologne, soit à Cellini.

Les ornements du bouclier et du casque, exécutés par Mola, font bien saisir l'influence réflexe exercée par l'Allemagne sur les artistes lombards, influence qui se fit sentir dès la seconde moitié du seizième siècle.

Bouclier de Charles-Quint. — (Pl. LXXI.)

Château de Skoklester.

Au centre, un grand médaillon ovale représente une bataille, probablement celle de Thapsus, car les quatre petits médaillons placés au-dessus, au-dessous et de chaque côté du premier, paraissent empruntés à l'histoire de César. Celui de gauche montre en effet ce personnage assis, au moment où la tête de Pompée lui est présentée. On verrait donc dans le médaillon supérieur César s'avançant à la tête de ses légions; dans le médaillon inférieur, César combattant; et dans celui de droite, le meurtre de Pompée. Des guerriers enchaînés, toujours à l'imitation de Michel-Ange, dont s'inspirèrent à cette époque les artistes de tous les pays; des trophées et des masques, complètent la décoration de ce riche écu, dont les encadrements sont avec beaucoup de soin travaillés à la damasquine.

Ce grand bouclier de parement a été pris à Prague, au temps de la guerre de Trente ans, comme butin de guerre, par le comte Charles-Gustave Wrangel, le fondateur du château de Skoklester, près d'Upsal. Il avait probablement fait partie du Trésor impérial de Hradschin, ou même de la collection de l'Empereur Rudolf, grand amateur et collectionneur d'objets d'art. Il a toujours passé pour avoir appartenu à Charles-Quint : or, les États scandinaves étant les pays du monde où l'on conserve avec le plus de respect les objets provenant des Souverains, la tradition doit être exacte, parce qu'elle remonte sans doute jusqu'à Wrangel, qui devait savoir lui-même à quoi s'en tenir à ce sujet.

Quant à l'attribution à Cellini, c'est une autre affaire, et l'on ne peut apporter aucun commencement de preuve à l'appui. La disposition des cartouches, les masques, les

(1) Voir *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi,* par le marquis CAMPORI. Modène, 1855.
(2) Voir *Rivista Europea,* 16 juillet 1877. Florence.

grandes figures de prisonniers, les compositions qui garnissent les cinq médaillons, présentent beaucoup d'analogie avec tous les détails similaires du bouclier de Turin. La facture énergique du dessin, la musculature accentuée des personnages, sont absolument dans le caractère des œuvres d'une famille d'armuriers milanais, les frères Negroli (1), qui précisément travaillaient pour Charles-Quint.

Armure de Charles IX, Roi de Suède. — (Pl. LXXII, LXXIII, LXXIV et LXXV.)

Musée National, à Stockholm.

Cette magnifique série de pièces comprend non-seulement l'armure complète du cavalier et son bouclier, mais encore l'armure de tête du cheval. Il n'y a pas à douter qu'elle vienne du Roi Charles IX, ainsi que cela est noté sur un Catalogue manuscrit qui date du siècle dernier, parce que les objets ayant appartenu aux Souverains de Suède ont toujours été classés et conservés avec le soin le plus absolu.

Le casque est celui qu'on nomme armet, arme de tête la plus parfaite de toutes, en usage dès la seconde moitié du quinzième siècle, qui fut portée pendant tout le seizième, et qu'on retrouve encore sous Louis XIII, aux derniers temps de l'armure de fer. L'armet de Charles IX présente, surmonté de sa crête, un timbre rond, partie fixe sur laquelle viennent s'ajuster les autres pièces. Sur deux vis placées à droite et à gauche pivotent, pour se relever ou s'abaisser selon les circonstances : lé mésail avec sa vue et son nasal; le ventail, qui défend le dessous du nez et la bouche et forme une sorte de bec avec la pièce précédente; la bavière ou mentonnière, et enfin le gorgery ou gorgerin, qui recouvre le haut de la cuirasse et protége le col.

La cuirasse, bombée sur l'estomac, forme arête saillante au plastron. L'épaulière de droite est plus petite que celle de gauche, afin de permettre le maniement facile de la lance. Une cotte de mailles et des tassettes articulées attachées directement à la cuirasse, préservent le ventre et le haut des cuisses ; l'armure de la partie inférieure du corps est complétée par les cuissards, les genouillères; enfin, pour envelopper le bas de la jambe, les grèves, qui descendent jusqu'au-dessous des chevilles et rejoignent, par des lames articulées, le sorelet formant la chaussure.

Les brassards d'avant et d'arrière-bras, les gantelets à doigts séparés et articulés, méritent aussi attention. Cet ensemble constitue un des plus beaux spécimens que l'on puisse rencontrer des armes de parade de la fin du seizième siècle. Parmi les motifs de décoration, on remarquera sur les épaulières le lion couronné et les trois couronnes, qui sont empruntés aux armes de Suède; et sur le dos de la cuirasse, la gerbe, qui est de Wasa. L'armure de tête du cheval porte les armes écartelées de Suède.

Les dates seules suffisent pour écarter l'attribution à Benvenuto, bien que journellement encore cet ouvrage lui soit donné. Quand l'artiste mourut en 1570, Charles IX, né en 1550, avait vingt ans. Ce prince, comme on le sait, fut d'abord duc de Suder-

(1) « Filippo Negroli merita lodi immortali, perchè è stato il principale intagliatore nel ferro di rilieuo e di basso rilieuo, il che seguitarono duoi suoi fratelli. Questo uirtuoso spirito ha fatto stupire il Rè di Francia e Carlo Quinto Imperatore ne suoi veramente marauigliosi lauori in armature, celate, e rotelle miracolose. » MORIGIA, *La Nobiltà di Milano,* p. 297.



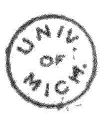
Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

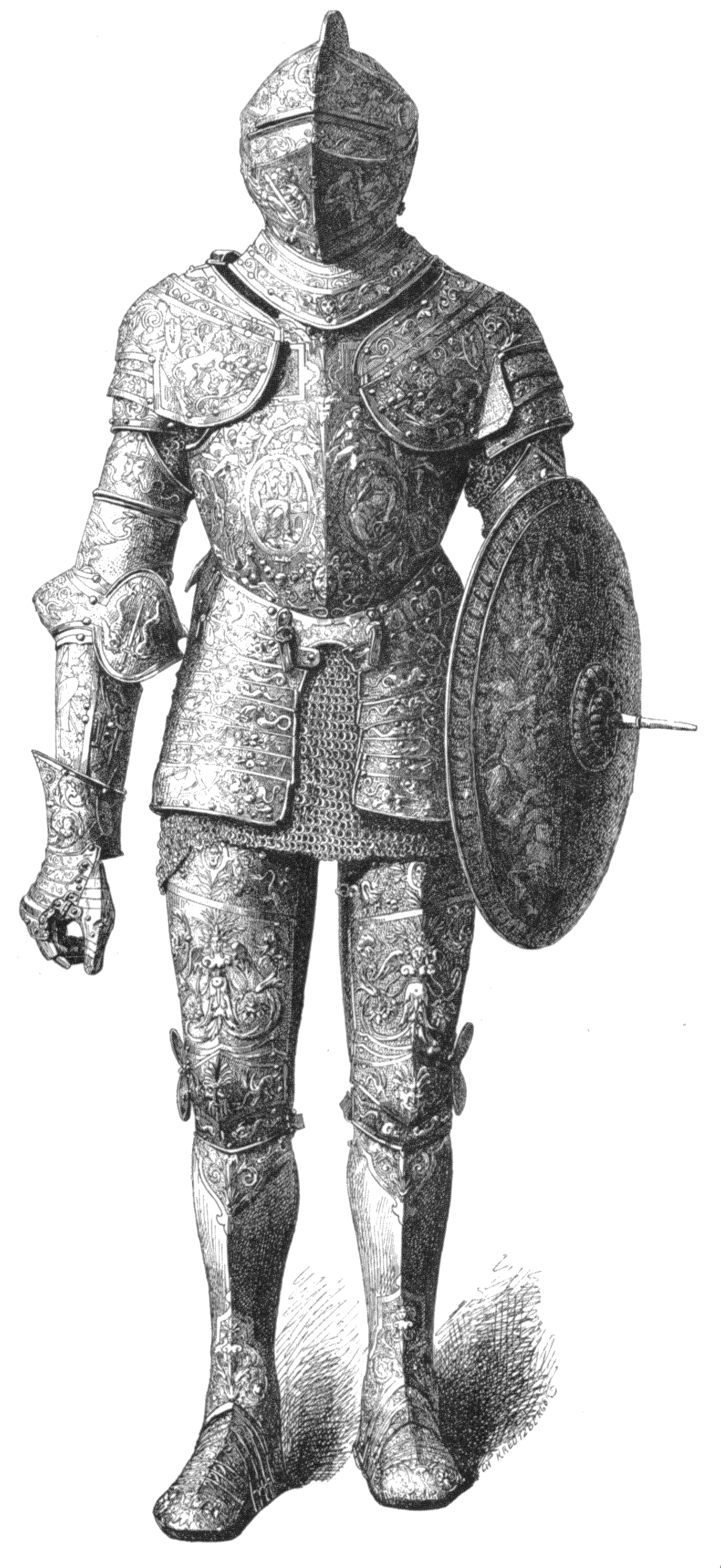
BOUCLIER DE CHARLES IX, ROI DE SUÈDE

(Musée National de Stockholm.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.

PLANCHE LXXII.





Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

ARMURE DE CHARLES IX, ROI DE SUÈDE

(Musée National de Stockholm.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.

PLANCHE LXXIII.

Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

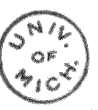
ARMURE DE CHARLES IX, ROI DE SUÈDE

CASQUE ET DOS DE LA CUIRASSE

(Musée National de Stockholm.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.

PLANCHE LXXIV.



Kreutzberger del. *Guillaume inc.*

ARMURE DU CHEVAL DE CHARLES IX, ROI DE SUÈDE

E. Plon et Cie, imp.-édit.

PLANCHE LXXV.

manie. Lorsqu'en 1599 il s'empara du pouvoir, au détriment de son neveu Jean, frère cadet de Sigismond, ce fut comme « *prince héritier régnant* », car il ne crut pas devoir prendre d'abord le titre de Roi, mais seulement celui de Vicaire. Cependant, lorsqu'en 1604 Jean eut renoncé solennellement à la couronne, le duc de Sudermanie fut proclamé Roi, et trois ans plus tard, en 1607, il fit célébrer avec pompe son couronnement.

Sur l'épaulière, le lion couronné qui va bondir vers les trois couronnes placées au sommet des fruits et des gerbes d'une corne d'abondance, n'a-t-il pas presque l'air d'une allusion aux convoitises de ce prince, qui ambitionna longtemps la couronne en attendant le moment favorable pour s'en emparer définitivement? D'ailleurs, il n'est pas impossible que ce soit précisément pour la faire figurer à la cérémonie de son couronnement que le duc de Sudermanie ait commandé cette armure. Il avait à son service un médecin italien nommé G. B. Brezzelesi, qui voyageait constamment dans le midi de l'Europe, achetant ou faisant exécuter pour lui des œuvres d'art. Est-ce à Milan, est-ce à Munich, est-ce à Augsbourg que Brezzelesi commanda cette armure? Pour notre part, nous la croyons germanique. Sans doute les groupes de figures et leur attitude, les masques, les guirlandes et les gerbes, tout, en un mot, dans la décoration, indique que l'artiste s'est inspiré des maîtres italiens (1). D'une main patiente et consciencieuse, les armuriers d'Augsbourg et de Munich recherchaient la perfection de leur art, et ils l'obtenaient; mais leurs œuvres, tout excellentes qu'elles fussent, n'avaient pas au même degré cette liberté de main que l'on remarque dans le travail généralement moins fini des armuriers milanais, dont les figures, parfois un peu frustes, ont par contre quelque chose de plus spontané et de plus hardi.

Le bouclier n'est pas une œuvre moins intéressante : le sujet représenté est le combat des Grecs contre les Amazones. L'ombilic est armé d'un fer de lance. L'armure de tête du cheval porte seule une marque : c'est un S. Les modèles de Stephanus (Étienne de Laune) ont souvent inspiré les armuriers allemands. On connaît aussi dans le Cabinet Royal bavarois et dans la Collection de M. Destailleurs, à Paris, des suites de dessins germaniques qui ont été exécutés pour les armuriers de Munich, et qui rappellent beaucoup l'armure du Roi de Suède (2).

Armure de François Ier.

L'armure que nous croyons devoir mentionner ici faisait autrefois partie de la collection d'Horace Walpole, où elle était attribuée à Cellini (3).

(1) Une magnifique armure du Musée d'artillerie (G. 68), cataloguée comme italienne de la seconde moitié du seizième siècle, présente beaucoup d'analogie dans sa décoration avec l'armure du Roi de Suède. Confronter deux figures de femmes du plastron, la gerbe et les masques du dos, les détails accessoires de l'ornementation. On a supposé que la pièce du Musée d'artillerie avait été exécutée sur les dessins de Jules Romain. Sans rechercher l'exactitude de cette hypothèse, on peut dire que les compositions de ce maître, comme celles de Michel-Ange, ont longtemps, en effet, inspiré les armuriers italiens.

(2) Voir Von Hefner-Alteneck, *Original-Entwürfe deutscher Meister für Prachtrüstungen franzœsischer Kœnige. — Dessins originaux de maîtres allemands pour armures de luxe destinées à des Rois de France.* — Photographies de Friedr. Bruckmann. Munich, 1865.

(3) Voir *The art Treasures at Manchester*. Préface de J. B. Waring. Londres, Day and Son, 1858.

Il est question de l'acquisition de cette pièce dans une lettre de Madame du Deffand à Walpole (1). La marquise lui écrit à la date du 9 octobre 1771 :

« J'ai de bien mauvaises nouvelles à vous donner sur l'armure; voilà le billet que je viens de recevoir de Madame de La Vallière, qui vous mettra parfaitement au fait. Vous jugez bien que j'attendrai votre réponse pour terminer cette affaire; l'armure restera chez Madame de La Vallière jusqu'à ce que je l'aie reçue. Ce bijou me paraît un peu cher et ressemble beaucoup au casque du château d'Otrante. Si vous persistez à le désirer, je le payerai, je le ferai encaisser et partir sur-le-champ. C'est certainement une pièce très-belle et très-rare, mais, comme vous voyez, infiniment chère, et pour laquelle il faudra peut-être bâtir un château de Madrid, comme nous en avons dans le bois de Boulogne. »

Au dire du premier annotateur de Madame du Deffand, cette armure, estimée d'abord mille écus, fut achetée pour cinquante louis. En 1842, elle a été vendue par enchères au prix de trois cent vingt livres sterling et cinq shillings. Nous ne savons pas ce qu'elle est devenue depuis, mais il ne nous a pas semblé utile de la rechercher, puisque, d'après ce que nous venons d'expliquer au sujet des pièces précédentes, il nous paraît à peu près certain que Cellini n'a jamais exécuté de grandes armures.

A propos de cet ouvrage, qui pouvait être dû à un armurier français ou à un armurier milanais (2), on nommerait avec plus de vraisemblance un artiste dont Vasari et Morigia ont fait l'éloge pour des travaux en ce genre, Filippo Negroli, de Milan, « le plus habile ciseleur damasquineur de son temps, dit M. Labarte, qui sculptait sur le fer d'élégants bas-reliefs, et qui se rendit célèbre par les belles armures de Charles-Quint et de François Ier ».

Hausse-col de l'ancienne Collection Léopold Double.

Cette jolie pièce est enrichie de gravures et d'ornements à la damasquine : dans des médaillons, des guerriers à cheval; tout autour, des rinceaux d'un art délicat et des feuillages, au milieu desquels se jouent des oiseaux. D'élégants filets d'émail noir et rouge sont d'un heureux effet, au milieu des dorures et du fer bruni.

M. Léopold Double possédait ce hausse-col, qui a quelquefois été attribué à Cellini, et qui était à bon droit considéré comme une pièce rare. Il a été vendu en 1881, lorsque la collection dont il faisait partie a été dispersée aux enchères. Une héliogravure en a été donnée dans une brochure de M. Lucien Double, intitulée *Promenade à travers deux siècles et quatorze salons* (3).

Le hausse-col n'ayant guère été porté qu'au dix-septième siècle, ou tout au plus à la fin du seizième, nous ne croyons pas que l'attribution puisse être maintenue (4).

(1) *Correspondance complète de la marquise du Deffand,* publiée par M. DE LESCURE. Henri Plon, Paris, 1865, t. II, p. 189.

(2) Morigia dit qu'un grand nombre d'armuriers milanais se rendirent en divers États étrangers, notamment en France, où ils firent fortune. (*Nobiltà di Milano,* p. 298.)

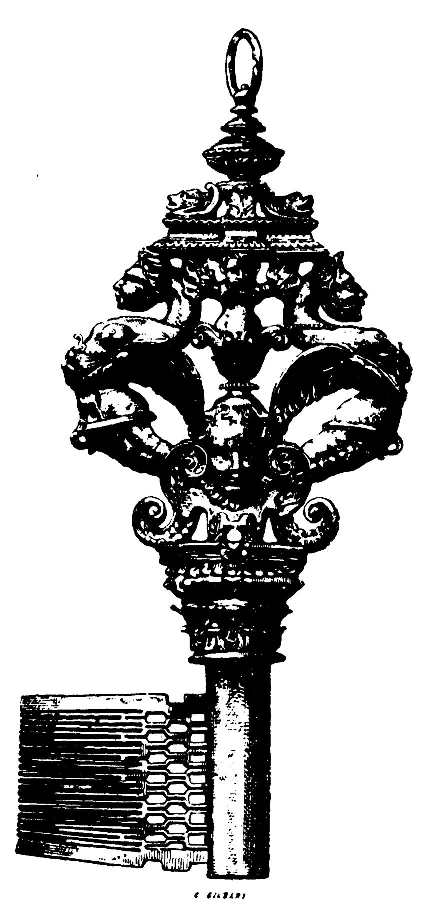
(3) Paris, imprimerie Ch. Noblet, 1878. En vente chez Morgan et Fatout. — Voir aussi le *Catalogue des objets d'art* composant la Collection Double. Charles Pillet, comm.-pr., 1880.

(4) Les hausse-cols que l'on rencontre au Musée d'artillerie (G, 275, 277 et suiv.) appartiennent au temps de Henri IV et de Louis XIII.

Clef de la famille Strozzi.

Collection de M. le baron Adolphe de Rothschild.

Cette clef, du genre appelé *peigne,* à cause de la forme du panneton, était encore conservée dans la famille des ducs Strozzi de Florence il y a une douzaine d'années. On l'a vue figurer à l'Exposition de l'art rétrospectif, au Trocadéro, en 1878. Aussi loin qu'on en retrouve trace, elle avait toujours été attribuée à Benvenuto. M. Eugène Piot la tient pour un travail français, et il a donné d'excellentes raisons de son opinion dans l'étude substantielle qu'il a écrite sur la sculpture à l'Exposition de 1878 (1).



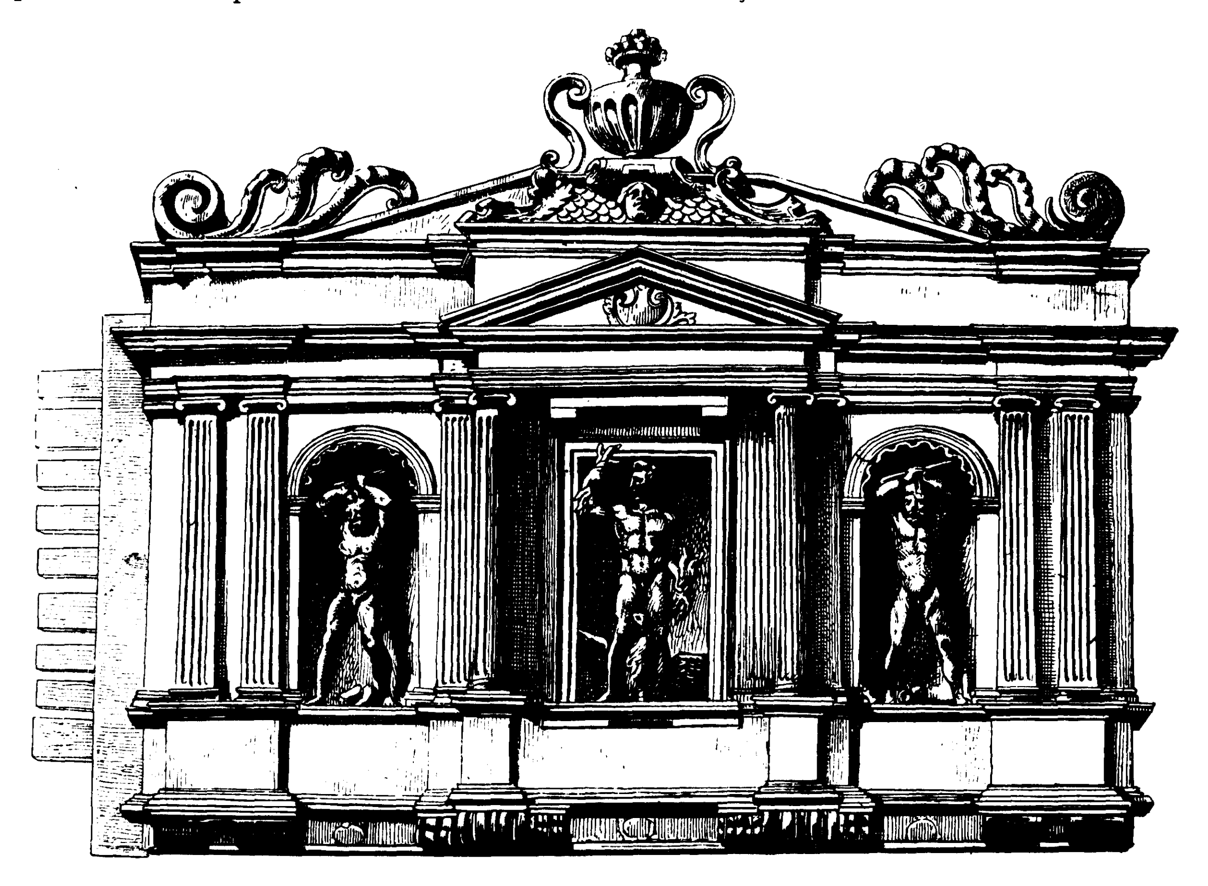
CLEF STROZZI.

« Le travail du fer, dit-il, semble avoir été plus spécialement l'apanage de l'Espagne et de la France. On connaît, au moins de réputation, les *rejeros* espagnols du quinzième siècle. Ils ont fait, comme leur nom l'indique, des grilles et des clôtures de chapelles sur de grandes proportions, où se développe un admirable génie d'ornementation. Les artistes italiens, plus expéditifs, ont orné le fer de délicates damasquinures d'or, genre emprunté aux Orientaux, ou bien l'ont travaillé au repoussé ciselé, procédé qui leur était familier. Les Français, plus patients, plus laborieux, ont attaqué le fer même dans la masse. Ils ont passé rapidement des grandes pentures et des serrures ouvragées du Moyen Age aux délicates montures d'escarcelles, à la coutellerie, aux montures d'épées et de poignards, aux garnitures d'arquebuses, clefs, canons et batteries. »

La série de modèles gravés par Mathurin Jousse en 1627 montre en effet, par de riches et nombreux spécimens, combien l'art du serrurier était avancé alors, et quelles œuvres élégantes, riches et délicates il avait produites sous les derniers Valois. Les ciseleurs et damasquineurs sur fer avaient pris une importance suffisante pour que leur industrie fût érigée en corps de métier dès 1573, par lettres patentes de Charles IX, lesquelles furent enregistrées plus tard, en 1586. M. Eugène Piot, en relevant ces documents, cite la liste des maîtres, tous Français, qui avaient signé la supplique. Il explique en même temps que la ciselure de fer ne présente pas tant de difficultés qu'on le suppose : en effet, « par des opérations successives on obtient l'acier pur, presque aussi doux à travailler que le plomb; on le trempe ensuite, pour lui donner une plus grande force de résistance. » Mathurin Jousse s'en tenait à l'erreur populaire d'après laquelle les ciseleurs sur fer qui exécutaient des ouvrages de ce genre avaient un secret pour fondre le fer dans des moules, comme on fond d'autres métaux. Mais M. Piot fait remarquer qu'il vivait en province, éloigné de ceux qui pratiquaient cet art, dont il connaissait seulement les productions.

(1) Voir *Gazette des Beaux-Arts,* année 1878, livraisons de novembre et de décembre.

Pour en revenir à la clef Strozzi, on doit conclure que c'est un ouvrage français de la seconde moitié du seizième siècle. Si l'érudit écrivain sur l'autorité duquel nous venons de nous appuyer, a privé cette précieuse clef du nom de Cellini, il ne l'a certes pas dépréciée, car il dit qu'entre toutes les plus belles pièces de la même époque, elle brille « par la richesse de sa composition, la finesse de sa ciselure et un certain éclat métallique croustillant, à l'état neuf, comme si elle sortait des mains du ciseleur ». Il est impossible d'en mieux parler. Nous donnons à la page précédente un dessin de cette clef. Que le lecteur veuille bien se reporter à la page 12 de l'ouvrage de Mathurin Jousse (1), il verra que cet auteur en a déjà donné une gravure identique à la nôtre parmi d'autres spécimens de la vieille serrurerie française.



SERRURE EN FER CISELÉ.
(Collection de madame la comtesse Potocka.)

Serrure et clef en fer ciselé.

Collection de madame la comtesse Potocka, à Willanow, près de Varsovie.

Dans une publication intitulée *Feriæ Varsavienses,* imprimée en 1818 à Varsovie, le professeur Sebastiano Ciampi, en parlant de la précieuse collection du comte Stanislas Potocki, a donné la notice suivante :

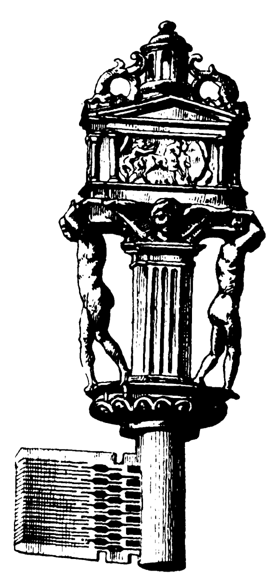
« Cet ouvrage, qu'on nomme écrin, présente la forme d'une sorte d'édifice en acier, sur la façade

(1) *La fidelle ouverture de l'art du serrurier, où l'on voit les principaux préceptes, desseings et figures touchant les expériences et opérations nouvelles dudit art, etc. Le tout faict et composé par Mathurin Jousse, de La Flèche.* A La Flèche, chez Georges Grimeau, imprimeur ordinaire du Roy, 1627.

duquel sont quatre figurines; il a été ciselé par le très-célèbre sculpteur et orfévre Benvenuto Cellini, qui l'a exécuté pour François Ier, Roi de France. Le très-illustre comte l'a acheté à Paris, quand le mobilier de la maison royale a été vendu. On doit surtout admirer la clef de cet écrin, qui appartient aussi à l'illustre comte (1). »

D'après un renseignement donné par Sebastiano Ciampi à Francesco Tassi, cet objet, mesurant environ une palme, avait dû être dérobé, en France, à quelque époque de troubles civils.

Les informations que nous avons prises auprès du comte Stanislas Potocki, petit-fils du créateur de la fameuse collection, nous ont amené à savoir que sa famille ne possède aucun *écrin* se rapportant à la description de Ciampi, mais une *serrure,* qui a en effet été attribuée à Benvenuto et qui appartient aujourd'hui à la comtesse, veuve du comte Auguste. Cette serrure ayant été mise avec beaucoup de bonne grâce à notre disposition par madame la comtesse Potocka, nous la reproduisons ci-contre, ainsi que la clef, qui est, comme la clef Strozzi, un joli spécimen de fer ciselé. La hauteur totale de la serrure est de dix-huit centimètres, sa largeur est de vingt-deux. La clef en mesure douze. Le coffret auquel appartenaient ces deux objets existait sans doute encore au temps où Ciampi en a parlé, et c'est ainsi que nous nous expliquons son texte. Pourtant, il resterait encore une inexactitude quant au nombre de figurines, puisque nous n'en voyons que trois sur la serrure, et que Ciampi en avait compté quatre.



CLEF EN FER CISELÉ.
(Collection de madame la comtesse Potocka.)

(1) Voici le texte de Ciampi : « Opus clarissimi sculptoris et aurificis Benvenuti Cellini ex calybe exprimens faciem cujusdam ædificii, cum quatuor sigillis in facie distributis. Fecit opus hoc, quod vocatum est *scrigno,* Francisco I Gallorum regi. Emit clarissimus Comes Parisiis quando Regiæ Domus gaza vendita est. Maxime miranda est ipsa clavis hujus scrinii, quæ est apud ipsum clarissimum Comitem. »



CHAPITRE SIXIÈME

LES DESSINS.

Benvenuto, qui avait dessiné avec ardeur à Florence d'après les cartons de Michel-Ange et les fresques de Masaccio; qui, à Rome, avait copié avec tant de zèle Raphaël à la Farnésine, Buonarroti à la Sixtine et les antiques partout, montra toujours la plus vive répugnance, même dès ses débuts, à exécuter des travaux d'orfévrerie d'après les compositions d'un autre artiste. Il était tout jeune encore lorsqu'un prélat lui fit faire une salière sur le modèle d'un sarcophage antique, et lorsque l'évêque de Salamanque lui commanda une aiguière dont le Fattore lui fournissait le dessin. Au cours de son travail, il ne put s'empêcher d'ajouter à ces deux pièces nombre d'ornements au gré de sa propre fantaisie. Un jour, on lui apporta un croquis de Michel-Ange comme première idée d'un bijou; et, malgré son culte pour le maître, il y substitua une autre composition de son choix. Le Buonarroti et Jules Romain se rendaient compte sans doute de cette humeur indépendante, lorsque, consultés, l'un par Federico Gironi, l'autre par le marquis de Mantoue, ils répondaient tous deux : « Cellini est un artiste qui n'a pas besoin des dessins des autres. »

Soit pour soumettre un premier projet de ses compositions avant de les mettre en œuvre, soit pour donner des modèles précis aux nombreux ouvriers qui travaillaient sous ses ordres, Benvenuto dut exécuter beaucoup de dessins. Lorsque, au mois de septembre 1540, il attendait à Ferrare l'ordre de se rendre à la cour de France, il en céda trois cents d'un coup au cardinal de Ravenne pour la somme de cent écus. Quatre ans après, quand il abandonna le petit Nesle, il y laissa, dit-il, toute la fleur de ses études (1), trésor intime de l'artiste, accumulé pendant vingt années passées à Rome. Plus tard, on le voit à Florence fournir des dessins aux orfévres de Cosme; il en compose encore pour le cardinal de Ravenne, pour le banquier de Lyon Piero Salviati, et vraisemblablement pour beaucoup d'autres personnes.

Que sont devenues tant de productions de cette imagination féconde? Nous n'avons pu nulle part en découvrir un filon certain. Dans le très-riche Cabinet de l'archiduc Albert à Vienne, on avait jadis placé sous le nom de Benvenuto un crayon représentant un *Jeune Satyre,* et un dessin à la plume où se trouve une figure fantastique à tête de bouc. Les deux pièces sont aujourd'hui considérées comme allemandes. Mariette pos-

---

(1) « E maggiormente vi lasciai tutto il fiore dei miei studi di venti anni fatti in Roma. » *Trattato dell' Oreficeria,* édition G. Milanesi, p. 87. Tandis qu'il abandonnait ses propres dessins, Benvenuto rapportait de Paris à Florence quatre fragments des cartons de Michel-Ange, qu'Antonio Mini avait, quelque temps auparavant, transportés en France. (Vasari, édition G. Milanesi, t. VII, p. 203.)

Héliogr. Dujardin Imp. Eudes.

BUSTE D'UN FARNÈSE

(Dessin de la collection de M. le Mis de Chennevières.)

E. PLON & Cie Edit. PLANCHE LXXVI.



sédait un dessin du calice de Clément VII et un autre dessin d'un bâton cardinalice, ce dernier exécuté pour le cardinal Campeggi (1).

Benvenuto parle d'un dessin qu'il fit en concurrence avec Tobia pour la monture d'une corne de licorne. L'inventaire dressé après le décès de l'artiste mentionnait, nous l'avons vu, un *Dante,* à la plume, sur panneau, et un *Jugement dernier* d'après Michel-Ange, petite copie sur papier. Tout cela n'existe probablement plus, et, sauf le croquis du blason des Cellini (2), on ne connaît aucun dessin de Benvenuto dont l'authenticité puisse s'appuyer sur un document certain.

Dans la galerie des *Uffizi,* au Cabinet de Munich, au Louvre (dans la Collection His de La Salle), à l'Exposition de l'École des Beaux-Arts à Paris en 1879, à l'Exposition de la Société Donatello à Florence en 1880, à celle des Arts décoratifs aux Champs-Élysées, on a cependant donné quelques dessins à Cellini. L'attribution est vraisemblable pour quelques-uns, elle ne l'est pas pour d'autres. Nous allons en parler ci-après. Sauf un croquis du *Persée,* aucun ne se rapporte aux ouvrages connus de l'artiste, à ceux qu'il a décrits (3), ni à ceux dont il est question dans les documents.

Dessin du Buste d'un Farnèse. — (Pl. LXXVI.)

Collection de M. le marquis de Chennevières.

Le personnage est vu de face; il est revêtu d'une cuirasse, sur laquelle est jeté un manteau (4). Les fleurs de lys des Farnèse, posées *trois, deux et un,* sont dessinées sur le pied du buste. La niche monumentale dans laquelle il est placé porte aussi une fleur de lys à chacun des chapiteaux, et les consoles se terminent par une patte de lion, le lion étant un des emblèmes des Farnèse. Le dessin original mesure 0^{m},41 sur 0^{m},27.

Le masque dessiné au milieu de la cuirasse, celui qui forme l'agrafe du manteau, l'élégante figure de femme et les autres ornements qu'on remarque sur la lanière qui pend de l'épaule droite, tous les détails rappellent à la fois et le buste de Cosme et la base du *Persée.* Le caractère artistique répond à l'attribution, et ce qui pourrait lui ajouter encore quelque créance, c'est l'inscription placée à droite, en bas du dessin. L'analogie de l'écriture avec celle du maître est au moins à noter (5). On lit : « *Lo voto del nichio dove a stare la testa sia lungo palmi cinque, alto palmi nove* », c'est-à-dire,

(1) Voir Tassi, t. Ier, p. 252, note 2, et Bottari, vol. IX, p. 109. A la dernière *Exposition des arts décoratifs,* un dessin d'une masse de chevau-léger était attribué à Benvenuto; il nous a paru d'une époque postérieure. — (2) Voir page 2.

(3) Francesco Tassi, écrivant en 1829, a parlé d'un dessin à la plume représentant le Zodiaque, et qu'il supposait pouvoir être une étude de Benvenuto pour la médaille de l'*Atlas.* Ce dessin faisait partie du Cabinet du prince de Ligne et avait été relevé par Bartsch, à la page 41 du Catalogue raisonné de cette collection.

(4) Un buste d'Adrien qu'on voit au Musée de Naples, où il est sans doute arrivé autrefois comme bien des Farnèse, semble avoir inspiré l'artiste, auteur du dessin que nous produisons ici.

(5) Que l'on compare cette écriture avec le fac-simile des deux premières pages autographes du manuscrit original de la *Vita* (planche VII). L'*I* et l'*A* majuscules sont identiques; on remarquera la longueur caractéristique de la première branche de l'*A;* la jonction des lettres *st;* l'*i* final formé comme un *j.* Tous les détails se rapportent, sauf la lettre *r* dont le crochet est à droite dans le texte du manuscrit des Mémoires, tandis qu'il est à gauche dans le mot *stare* de l'inscription que porte le dessin; mais cette dernière forme de la lettre *r* n'est pas une objection contre l'identification acceptable, à notre sens, des deux écritures, car elle

« Le vide de la niche où doit se tenir la tête, doit être long de cinq palmes, haut de neuf palmes. »

Au temps où Cellini venait d'exécuter le buste de Cosme et le *Persée,* qui firent grand bruit dans le monde des arts et décidèrent de sa réputation comme sculpteur, il est naturel qu'il ait été consulté plus d'une fois, soit par des prélats, soit par les princes des petites cours voisines.

Pier Luigi Farnèse avait été poignardé en 1547. Octave Farnèse, succédant à son père comme duc de Parme et de Plaisance, montra bientôt, à l'inverse de celui-ci, toutes les qualités qui font chérir un prince de ses sujets. Benvenuto avait cruellement souffert des persécutions de Paul III et de Pier Luigi Farnèse; mais Octave Farnèse, et surtout Marguerite d'Autriche, sa femme (1), avaient intercédé en sa faveur à l'époque de son évasion du fort Saint-Ange. Il n'est donc pas impossible que pour complaire à l'un ou à l'autre de ces deux personnages, il ait composé le projet d'un monument en l'honneur de quelque prince de leur maison, comme il avait, quelques années plus tôt, fourni des modèles et des dessins au cardinal de Ravenne.

Nous devons ajouter néanmoins que les circonstances historiques pourraient désigner quelque autre sculpteur que Benvenuto comme auteur du dessin reproduit sur notre planche. Guglielmo della Porta fut chargé de composer, sous l'inspiration de Michel-Ange, le tombeau de Paul III; il travailla longtemps pour les Farnèse, et il exécuta notamment pour eux un certain nombre de bustes (2). Giovanni Boscoli da Montepulciano fut pensionné aussi par le duc de Parme (3). Enfin le célèbre architecte Jacopo Barrozzi da Vignola fit toute une série de travaux analogues pour le cardinal Alexandre Farnèse, frère d'Octave, lorsqu'il construisit le palais de Caprarola (4).

Apollon. — (Pl. LXXVII.)

Galerie Royale de Munich.

Ce dessin a déjà été reproduit dans l'ouvrage intitulé : *Suite d'œuvres lithographiques, ou Recueil de sujets tirés du Cabinet de dessins de la Galerie Royale de Munich,* par Strixner

se retrouve simultanément avec la première dans plusieurs manuscrits de Benvenuto. Nous en donnerons un exemple en reproduisant ci-dessous trois lignes d'un manuscrit de la *Biblioteca Riccardiana :*

Io Benvenuto di m° Giovanni Cellini sopradetto son contento e mi obligo e pro-
metto di osservare a quanto di sopra si contiene e in fede del vero ho fatto que-
sti versi di mia propria mano questo di sopradetto in firenze.

(1) Voir page 23, note.

(2) Vasari, édition G. Milanesi, t. VII, p. 548, notes. — (3) Vasari, t. VII, p. 423.

(4) Paul III n'était encore que cardinal Farnèse lorsqu'il obtint de Léon X que la terre de Caprarola fût donnée à Pier Luigi et à Ranuce. Alexandre Farnèse (fils de Pier Luigi et frère d'Octave), créé cardinal par Paul III, fit jeter des ponts, travailler les terres et construire le palais, chef-d'œuvre de l'architecte Jacopo Barrozzi da Vignola. Ce somptueux édifice, commencé en 1547, achevé en 1559, est situé à quelque distance de Rome et non loin de Viterbe. Une description en a été donnée à Rome par M. Giovanni Jannoni, avec soixante planches de M. Enrico Maccari.



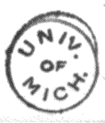
Héliog. Dujardin. Imp. Eudes.

APOLLON

(Dessin de la Galerie Royale de Munich.)

E. PLON & Cie Edit.

PLANCHE LXXVII.



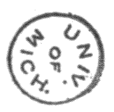


Baudran sculp. Imp. Eudes

DESSIN DE L'ANCIENNE COLLECTION HIS DE LA SALLE.

(Musée du Louvre)

E. PLON & Cie Edit. PLANCHE LXXVIII



Héliog^re^ & Imp. Lemercier & Cie

DESSIN D'UNE SALIÈRE
(Galerie des Uffizi, à Florence)

E. PLON & Cie Edit

et Pilotti (1). Le dieu tient son arc de la main gauche. A ses pieds est étendu un lion.

Bien que la composition ne se rapporte pas à celle du groupe de marbre décrit par Benvenuto, et dans lequel Apollon était représenté ayant Hyacinthe à ses pieds, il nous semble que l'attribution peut raisonnablement se défendre par le caractère artistique du dessin, dont l'auteur appartient à l'école de Michel-Ange. Le mouvement du manteau dans lequel s'engouffre le vent rappelle le jet des draperies dans le bas-relief du *Persée*.

Page de Croquis. — (Pl. LXXVIII.)

Collection His de La Salle, au Louvre.

L'artiste a jeté sur la même feuille une série de croquis, un masque, des sujets fantastiques et diverses figures, dont quelques-unes sont probablement des études faites en vue de pièces d'orfévrerie et de bijoux. M. His de La Salle a cru reconnaître dans le mascaron, dans la figure d'homme appuyé sur un cadavre au-dessus duquel se dresse un oiseau monstrueux, le goût d'ornementation de Benvenuto; il a mis le dessin sous le nom du maître, et l'attribution du célèbre collectionneur a été généralement acceptée, bien que quelques autres amateurs d'expérience croient, avec plus de raison, il nous semble, retrouver dans ce dessin la main de Perino del Vaga. Nous donnons un facsimile de la pièce, en supprimant néanmoins, comme l'a fait autrefois la *Gazette des Beaux-Arts* (2), un croquis où le dieu Pan se montre dans une attitude licencieuse (3).

Médaillon de l'Ordre de Saint-Michel.

Collection de M. le marquis de Valori.

Ce dessin, exposé au Musée des Arts décoratifs en 1880, y fut catalogué en ces termes :

« N° 566. Cellini (attribué à Benvenuto), 1500-1571. Projet pour un médaillon de l'Ordre de Saint-Michel, l'*Archange terrassant le dragon*. A la plume, lavé d'encre de Chine, rehaussé de blanc sur papier bleu. — H. 0m,120. L. 0m,080. »

D'un faire très-arrêté, cette pièce, dans laquelle l'artiste a enchâssé des pierres précieuses, est bien évidemment un modèle de joaillier; mais, faute de posséder aucun document authentique analogue et propre à servir de point de comparaison, il est impossible de se prononcer.

Dessin d'une Salière. — (Pl. LXXIX.)

Galerie des *Uffizi*, à Florence.

Cette salière a l'aspect d'une sorte d'édicule hexagonal, à chacun des angles duquel le buste d'une sirène ailée forme une anse. Sur les côtés, des vasques surmontées d'un

(1) Munich, 1818, gr. in-fol. — (2) Année 1864, t. XVII.

(3) Si Benvenuto est en effet l'auteur de ce croquis, ce serait la seule composition de ce genre qu'on aurait à lui reprocher. Du moins, on n'en connaît point d'autres; tandis que, dans cet ordre d'idées, ses compatriotes furent assez féconds. On sait que Jules Romain exécuta toute une série de dessins pour illustrer les sonnets de l'Arétin, et que Marc Antoine faillit être sévèrement puni pour les avoir gravés.

mascaron sont destinées à contenir le sel et les épices. Un socle orné de dauphins, posé au milieu de la plate-forme du petit monument, supporte deux figures de femmes qui tiennent d'autres vasques. Enfin, la base est ornée de masques fantastiques, de dauphins et de serpents.

Ce dessin, attribué à Cellini, est exposé sous une vitrine dans la longue galerie qui relie le palais des *Uffizi* au palais Pitti.

Nous avons remarqué à Londres, au South Kensington Museum, un autre dessin de salière, catalogué avec raison comme pièce italienne du seizième siècle (1), et qui présente une analogie très-grande avec celui-ci. Dans la composition du South Kensington Museum, la salière est de forme triangulaire. Des sirènes sont placées comme cariatides aux angles de l'édicule; des têtes de dauphins et des masques font support à la base. Sur la plate-forme, une femme nue, debout, lève au-dessus de sa tête une grande coquille, et deux autres figures de femmes, assises, présentent chacune une vasque à la première. Sur le socle, on voit des tritons et des néréides s'ébattre au milieu des flots. Ce dessin, comme plusieurs autres de la même série, nous paraît être de la même main que celui des *Uffizi,* et si l'on donne ce dernier à Benvenuto, il faut aussi lui donner les autres. L'attribution n'aurait d'ailleurs rien d'invraisemblable, les masques et les autres ornements étant assez bien dans le goût du maître.

Modèles de casques.

Galerie des *Uffizi*, à Florence.

Cette jolie pièce, qui contient dix modèles, a figuré à l'Exposition de l'art antique, à Florence, en 1880.

Le *Libellus artificiosus* (2) de Heinrich Vogtherren, dont plusieurs éditions ont paru à Strasbourg et à Anvers un peu avant le milieu du seizième siècle, contient quelques dessins de casques germaniques qui paraissent plus anciens que ceux de la pièce reproduite ci-contre. Cependant, on en remarque deux ou trois qui inclinent déjà vers les mêmes formes. Dans le dessin attribué à Benvenuto, les casques paraissent italiens, probablement de la fin du seizième siècle. On en retrouve les similaires dans le recueil de planches intitulé : *Recherches de plusieurs beaux morceaux d'ornements antiques et modernes comme trophées, frises, masques, feuillages et autres, dessignés et gravés par A. Pierret* (3). Ce maître français travaillait dans la première moitié du dix-septième siècle.

Dessin d'une Tasse. — (Pl. LXXX.)

Galerie des *Uffizi.* Collection Santarelli, à Florence.

Ce dessin, terminé avec précision, est évidemment un modèle d'orfévre. Il a figuré à l'*Esposizione di arte antica* de la Société Donatello, en 1880, où le Catalogue l'attri-

(1) Il porte le n° 5397.
(2) Bibliothèque nationale (Estampes), volume marqué H d 148.
(3) Bibliothèque nationale (Estampes), volume marqué H b 34.

MODÈLES DE CASQUES.

(Dessin de la Galerie des *Uffizi*, à Florence.)





Héliog^re & Imp Lemercier & Cie

DESSIN D'UNE TASSE

(Collection Santarelli, Galerie des Uffizi)

E. PLON & Cie Edit

PLANCHE LXXX





Heliogʳᵉ & Imp Lemercier & Cⁱᵉ

VASE EN FORME DE NEF
Dessin de la collection Santarelli
(Galerie des Uffizi, à Florence)

E. PLON & Cⁱᵉ Edit.



buait à Cellini. Des masques et des grotesques décorent richement toute la pièce. On remarquera que le dragon est le motif dominant de l'ornementation, et qu'il est placé au sommet du couvercle. Sans doute c'est un motif de décoration très-usité en dehors de toute intention se rattachant aux armoiries. Néanmoins, il présente ici un caractère héraldique assez précis pour qu'on puisse reconnaître le « *dragon naissant* » des Buoncompagni tel qu'on le voit dans Litta. Le *dragon naissant,* nous le retrouvons sur le blason d'un prélat de la maison des Médicis, placé au fronton de la porte d'un palais dans un dessin des collections du Louvre, catalogué sous le n° 1592, et attribué à Bernardino Poccetti. Les sept palles des Médicis ont pour chef ce dragon, et l'écu est surmonté d'un chapeau de prélat, évêque ou cardinal. Or, un prélat de la maison de Médicis ne peut avoir placé à son chef les armes des Buoncompagni que comme armoiries de patronage, c'est-à-dire comme étant celles du Pape auquel il devait son évêché ou la pourpre (1).

D'autre part, Charles ou Hugues Buoncompagni, Pape sous le nom de Grégoire XIII, ne fut élu qu'en l'année 1572, et c'est lui qui fonda sa maison. Or, en l'année 1574, il donna l'archevêché de Florence à « *Alessandro di Ottaviano de' Medici* (2) », et le 12 décembre 1583, il accorda le chapeau de cardinal à ce prélat, qui fut depuis le Pape Léon XI. Le dessin du Louvre a donc été fait pour le cardinal Alexandre de Médicis (3), et celui des *Uffizi* peut avoir été exécuté soit pour Grégoire XIII, soit pour l'archevêque de Florence, en vue d'un présent à offrir à ce Pape, soit encore pour Philippe Buoncompagni, neveu de Grégoire XIII, créé cardinal en 1572. Benvenuto, mort quatre ans avant qu'Alexandre de Médicis fût créé archevêque, deux ans avant que Hugues Buoncompagni fût élu par le Sacré Collége, serait donc forcément étranger au dessin qui porte le *dragon naissant* des Buoncompagni.

Vase en forme de nef. — (Pl. LXXXI.)

Galerie des *Uffizi.* Collection Santarelli.

Cette pièce a figuré, en 1880, à l'Exposition de la Société Donatello, à Florence.

La nef, décorée de rinceaux, de têtes de chérubins et de guirlandes de fruits et de feuillage, est supportée par des dauphins qui en forment le pied. Grâce à l'obligeance de M. Georges Duplessis, nous avons pu retrouver l'auteur de ce dessin. En effet, au département des estampes de la Bibliothèque nationale, dans un volume des anonymes et des gravures à monogrammes (marqué E a 14 rés.), M. Duplessis nous a signalé une suite de pièces qu'on sait aujourd'hui appartenir à un dessinateur-orfévre, nommé Hans Hirtz, de Wurzbourg, qui travaillait à Nuremberg dans la seconde moitié du seizième siècle. Or, sur une gravure où ce maître a représenté un pot à bière, on remarque un

(1) L'usage pour les cardinaux de placer au chef de leur blason les armes du Pape auquel ils devaient la pourpre s'est prolongé jusqu'au commencement de notre siècle.

(2) Alfred DE REUMONT, *Tavole cronologiche.*

(3) Des recherches faites pour nous dans les archives de la Curie épiscopale de Florence ont amené la découverte de quelques empreintes d'un sceau de ce prélat, où l'on voit en effet le *dragon naissant* au chef de ses armes de famille.

chérubin bouffi, vu de face, qui semblerait avoir été calqué sur celui qu'on voit au milieu de la composition attribuée par erreur à Cellini. Puis, sur une seconde planche de Hans Hirtz, un cartouche, on reconnaît la même tête d'enfant vue de profil et telle qu'elle est répétée quatre fois dans les ornements de la nef. Il n'y a pas à s'y tromper : le nez retroussé, la lèvre mousue, le front bombé, la chevelure épaisse, d'où se détache en avant une grosse touffe frisée, font de cette figure un type bien caractérisé. C'est sans doute un de ses enfants que l'artiste avait l'habitude de reproduire ainsi. La manière de dessiner les ailes des chérubins est identique, et les autres motifs d'ornements sont aussi de la même main. On peut donc, sans hésitation aucune, donner cette pièce à l'orfévre allemand.

Hercule et Antée.

Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, à Paris.

Ce dessin à la sanguine provient d'une collection de M. J. Gigoux. Il mesure quarante centimètres de hauteur sur vingt-sept. Peut-être a-t-on cru reconnaître dans les traits d'Hercule et d'Antée ceux de Benvenuto et de Baccio Bandinelli, et cette circonstance a-t-elle motivé l'attribution, qui ne nous semble pas avoir été généralement acceptée.

Comme la plupart des sculpteurs ses contemporains, le maître avait traité le sujet d'*Hercule et Antée,* ainsi que le témoigne le n° 328 de l'inventaire dressé après son décès : « *Modello d'Ercole che scoppia Anteo.* »

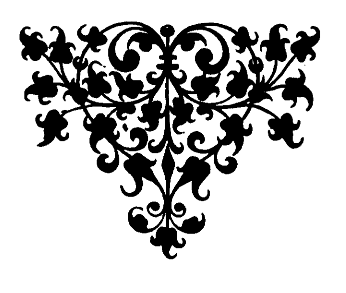
Croquis du Persée. — (Pl. LXXXII.)

Appartient à M. Alessandro Castellani, à Rome.

Ce dessin a été exposé à l'École des Beaux-Arts, à Paris, en 1879, et il y était catalogué sous le n° 23 (1). On l'a produit comme une première pensée du *Persée* de bronze de la *Loggia dei Lanzi.* C'est en effet la même idée, quoique avec plus de mouvement. La tête et le corps de Méduse ayant à peine été indiqués, l'artiste a tracé sur la même feuille un second croquis de la tête et du corps, à droite et à gauche de son esquisse. Nous devons ajouter que ce dessin, en tant que premier jet du groupe de Benvenuto, ne paraît pas avoir convaincu les amateurs (2).

(1) Voir *Catalogue descriptif des dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts,* mai-juin 1879. Paris, Chamerot.

(2) Voir, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* l'étude publiée à cette époque sur l'*Exposition des dessins de maîtres anciens,* par le marquis DE CHENNEVIÈRES, travail réimprimé en un volume.

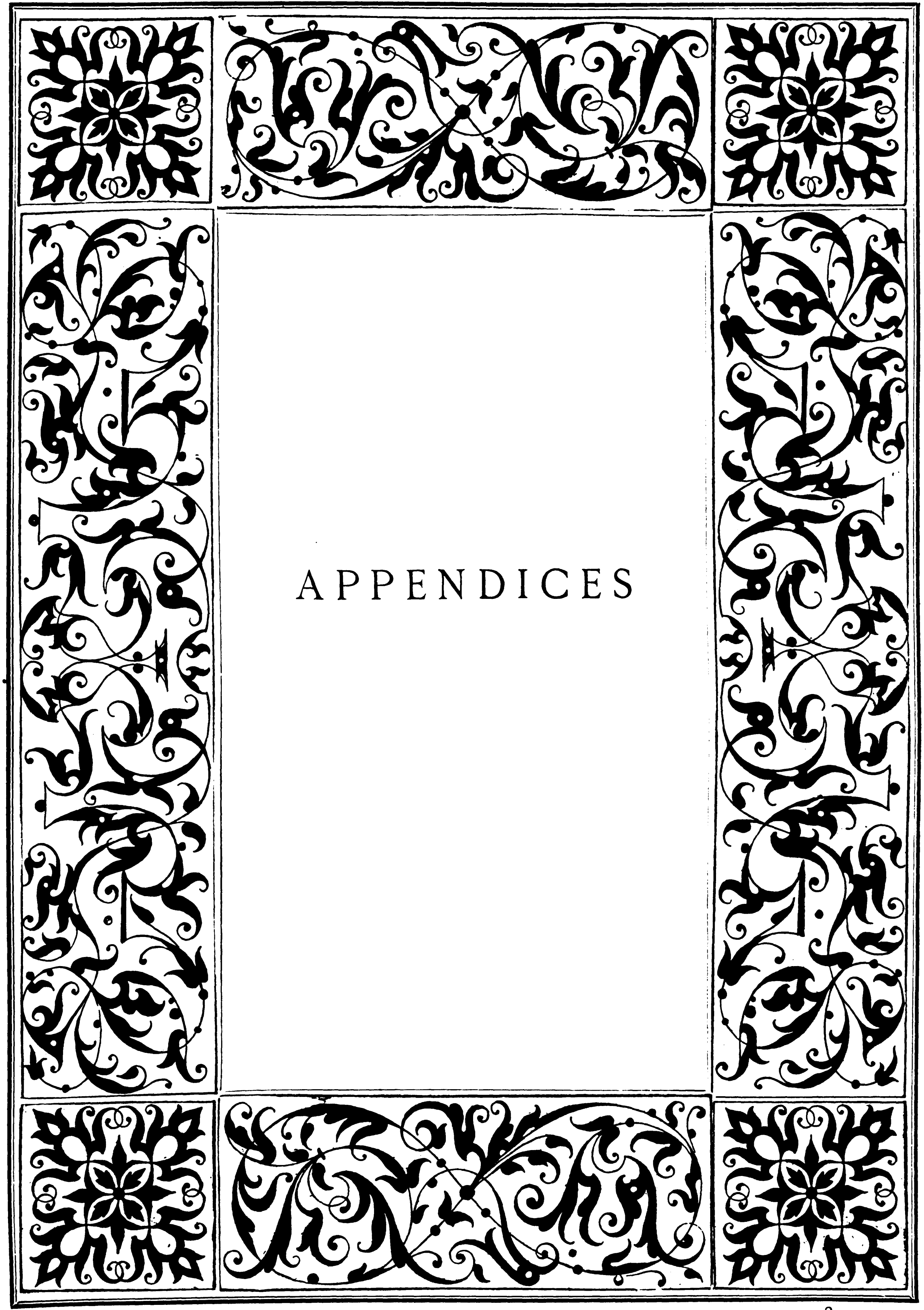


CROQUIS D'UN PERSÉE

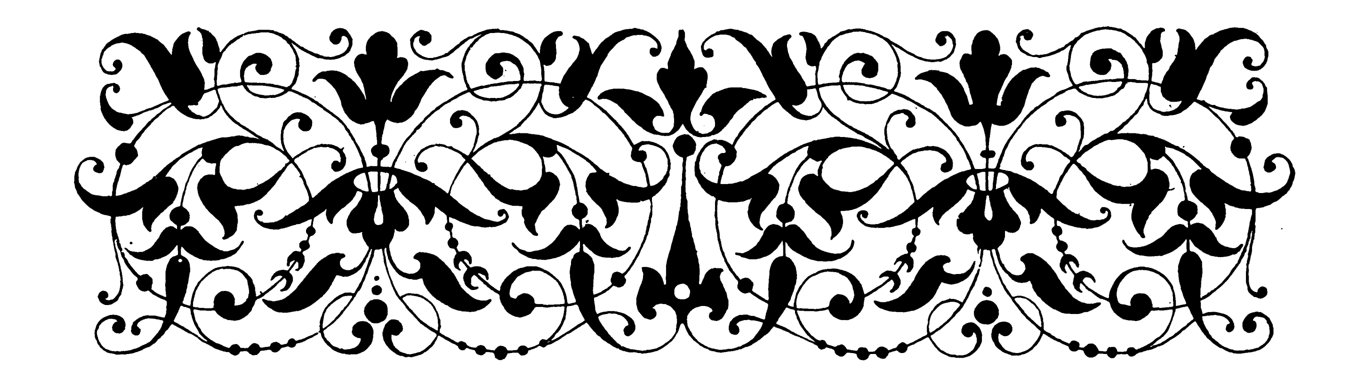
(Collection de M. Alessandro Castellani.)

E. Plon et Cie, imp.-édit.

PLANCHE LXXXII.



APPENDICES



APPENDICES

I

Inventaire de tous les objets qui furent trouvés chez Benvenuto et dans sa boutique, le 23 octobre 1538.

M. Bertolotti a découvert cet inventaire et l'a publié pour la première fois dans l'*Archivio storico di Roma* en 1875. La *Gazette des Beaux-Arts* l'a reproduit et traduit en 1876. Depuis, M. Bertolotti, après avoir revu et corrigé sa copie, a réimprimé le document dans son ouvrage intitulé *Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII* (Milan, 1881). Néanmoins, l'intérêt de cette pièce nous a décidé à lui réserver encore une place dans nos Appendices. Elle fait connaître l'installation de Benvenuto à l'époque la plus brillante de son séjour à Rome, et il était naturel qu'elle précédât un second inventaire, celui-là dressé trente-deux ans plus tard, après le décès de l'artiste, et que nous allons produire pour la première fois *in extenso*.

Inuentarium rerum et bonorum domini Benuenuti Johanis Cellini florentini aurificis factum per me notarium, etc., de mandato D. Gubernatoris presentibus Luca Campserio et D. Petro Tagnetii et Anthonio de Gauignano ac Anthonio Bapt. Bicci florentino factore dicti Benuenuti et primo.

IN APOTHECA.

Una capsetta con una medaglia de uno Marte de oro. — Una testa de Re de Francia de piombo. — Tre smalti d'argento. — Una figurina de piombo. — Uno anello senza preda d'oro. — Uno specchio d'aciaro. — Certi scatulini con medaglie dentro de cera et piombo et certe altre frascharie. — Certe scripture. — Dui libri de conti.

Una capsetta con varij ferramenti da lauorare ad uso de aurefice. — Due prede da ollio. — Un altra capsetta con simili ferramenti. — Due altre capsette quale sono con certi ferramenti como dicemo appartenere ali guerzoni de boutecha.

Un paro di mantici da aurefice. — Due pare di molle a la fucina. — Martelli tra piccoli et grandi 20. — Enchudine grande da diuerse sorte 6. — Una quantità di altri ferri da aurefice. — Un paro de bilance grande. — Uno cassone con molte tatare dentro. — Un sacho de grano e due sachi de farina. — Due banche. — Uno soffieto. — Uno tornitore de panni listati. — Un armarieto intarsiato chiauato con molte figure sopra. — Una sedia con bancheti da sedere in numero sei et diuerse altre tatere de uarie sorte.

IN SALLA.

Una tauola. — Una capsa da fare panne. — Un bancho et certe altre tatere.

IN CAMERA.

Uno letto fornito con sue coperte et lenzolla. — Quattro schioppi. — Una tauola quadra. — Uno leuto. — Una capsa de flauti. — Una capsa de corneti. — Una partisanella. — Due jaqui de meaglia. — Una cappa da caualcare. — Due gipponi. — Un paro di calse. — Uno sayo de razo. — Uno gippone de razo biancho. — Una causolla roscia. — Uno paro de maniche et guanti de maglia. — Una meza testa. — Una capsa *omnia sigillata, etc.* — Una capsa da dextro. — Una sedia. — Un' altra capsa serrata et sigillata. —

Una jalosia.— Una capsa de panni bianchi sugellata. — Una brancha de corallo. — Una spera.

IN CUCINA.

Un caldaro. — Uno tripiede. — Un paro di capofocho. — Certe piatti et bochalli et cose de cucina.

DISSOPRA.

Uno letto de la fantescha de tauole et banchi. — Dui materazi. — Lenzolli et coperte. — Uno lenzollo brutto. — Una touallia grande et certi seruicti brutti. — Uno barille d'aceto.

IN LA CAMERA.

Uno leto de guarzoni con banche, tauole, coperta et lensolla. — Un paro de bisaccie.

Dicta die.

De mandato R.mi D. Gubernatoris accessimus ad domum dicti Benuenuti ad effectum ispiciendi res et jocalia eidem data per Ill.mum D. Hieronimum Orsinum et illa sibi et suis restituenda prout aperta capsa reperimus de eiusdem bonis primo.

Uno pezo d'oro ponderis pro ut in duobus peziis plumbi quos facto exhibuerunt dominus Laurentius et alii actores dicti Ill.mi domini videlicet dom. Luca Johannes Ungalittus et dom. Benedictus eiusdem domini familiares qui mediis eorum juramentis affirmarunt et dixerunt recognoscere diamantes tres, rubinos sex, duas smeralgdes pro ut in quadam podiza quam facto exibuerunt.

Item uno cameo parui momenti. — Item dictam quantitatem auri ponderatam pro ut in duobus petiis plombi exhibitis ut super demptis tamen in ponderatione denariis tresdecim facientur scuta quatuor et unum tertium.

Item in quadam capsa clauata, que fuit aperta intus erant infrascripta bona, uidelicet :

Uno scatoletto che c'era dentro un uasitto de plasma. — Uno robbino in uno scatolitto. — Doi corone una di lapis et l'altra de agathe dentro in uno scatolino. — Una manilgia d'oro con octo gemme. — Uno pognale con manicha di lapis et d'oro. — Doi catenette de oro. — Una catenetta ad mattoni d'oro. — Item in pontali d' oro de peso de once doi et uno denaro et mezzo. — Quaranta et cinque anelle d'oro con uarie pietre in sei detali messe. — Uno anello de acciaro messo ad oro. — Uno agnus Dei d'oro smaltato. — Due medalgie de argento de papa Clemente. — Una medalgia d'argento de papa Julio. — Una de oro de papa Paulo. — Tridici scudi d'oro. — Una medalgia di cristaldo con adornamento de oro. — Una medalgia di cristaldo con adornamento de oro.—Una medalgia con una testa d'oro in uitro. — Una medalgia con un toro d'oro. — Una medalgia de cristaldo con adornamento di oro. — Uno bossolitto pieno di rubbini uermilgi. — Uno bussulino dentro con uno crisopalio et uno hiacyntho. — Uno scatolino dentro con parecchie pietre uermiglie. — Una medalgia d'oro dentro con una testa di plasma. — Più cartuccie et una lettera dentro ce erano in tutte turchine numero quaranta tre. — Cinquanta pietre di più colori e più sorte in doi fondi de scatolini. — In uno fundo de scatulino tra birilli et doppie in tutto numero undeci. — Doi perle. — Una manica de diaspro. — Uno hiacynto intagliato in una cartuccia. — Uno pezzo de lapis tondo. — Uno anello de cristaldo. — Tre julii d'argento. — Quale robbe sono tutte nella mostra dentro in la cassa. — Uno bacile d'argento con una figura de argento dentro. — Doi bocali d'argento de octo pezi tutti d'argento. — Quattro candellieri d'argento in dodici pezzi fra tutti. — Argento in più pezzi in una tazza pur d'argento in tutto con dicta tazza pesano libre undeci et mezzo. — Septanta octo scudi d'oro dentro in uno scatolino serrato pure in dicta cassa.

Que quidem bona omnia supra dicta D. Bernardus Gallucius Laycus florentinus sponte, etc., uocauit penes se habere et tenere in depositum ad instanciam curie, etc., ea nemini consignare sine expressa licentia domini Gubernatoris sub poena dupli ualoris dictorum bonorum et pro quibus se se in pleniori forma camere obligauit, etc., jurauit, etc., super quibus, etc., presentibus domino Petro Tagneto uisitatore carcerum, Antonio Pauli de Gauignano Sabinensis diocesis et Paulo Joannis romano regionis Pontis Testibus, etc.

Die uero xxviij octob. fuit restituta clauis dictae capse dicto D. Bernardo Galuttio depositario supradicto de mandato domini Franci Reuanensis dicta obligatione presentibus sotiis.

Die uero decima mensis decembris 1538 *R.us D. Gubernator facto verbo ut asserit cum D. Fiscalo, presente etiam pro D. Bertucio substituto restituit cassam hujusmodi fidejussione et recepta bona.*

B. GUBERNATOR.

II

Inventaires dressés après le décès de Benvenuto.

Francesco Tassi a publié un extrait de l'inventaire dressé après la mort de Cellini par le notaire « Ser Lodouico di messer Piero di Lodouico Gemmari », document conservé à la *Biblioteca Riccardiana.* Il s'est borné à relever les œuvres d'art, qui en constituent, en effet, la partie la plus intéressante. Nous avons pensé néanmoins que la publication intégrale de cet acte, dans lequel se trouvent énumérés tous les meubles, tous les effets à l'usage du défunt et de sa famille, aiderait le lecteur à pénétrer dans la vie intime de l'artiste, et lui serait un renseignement curieux à ce point de vue.

Le document qui a été copié pour nous aux Archives de Florence par M. Domenico Rembadi, est sans doute une expédition transcrite pour les héritiers. Nous imprimons *en italique* les articles qui se rapportent non-seulement aux œuvres d'art déjà relevées par Tassi, mais encore aux armes, aux objets d'orfévrerie et de bijouterie, et aux meubles de quelque intérêt. On y remarquera, par exemple, « *un beau lit de noyer sculpté de la main du Tasso.* »

Il est à noter qu'un premier inventaire fut fait le 16 février 1570 *ab Incarnatione* (1571 année commune), et que le 20 avril suivant, les objets qui se trouvaient à la maison de campagne de l'artiste ayant été rapportés à Florence, on les inventoria pareillement.

Estratto dal R. Archivio Centrale di Stato *di Firenze.* — *Filza legata in carta pecora bianca, intitolata : Filza* d'Inventarj pupillari di Firenze dal 1570 al 1572, nº 2653.

A dì 16 di febbrajo 1570.

NELLA ANTICAMERA.

Un oriuolo con destatoio. — Una cuccia di arcipresso di 2 1/2 et 3 1/2. — Uno paio di sacchoni. — Dua materasse di chapecchio. — Una coltrice di penna di pollo. — Uno piumaccio. — Uno sparviere di accia vergata. — Uno panno vergato p. coperta. — Uno forziere dipinto. — *Uno quadrettino di 1/2 braccio con Nra donna di basso rilievo, di gesso.* — *Uno tavolino di br. 2 1/2 incirca di arcipresso regolato di nocie.* — *Uno Giudizio di Michelagniolo piccolo in carta, con adornamento di albero.* — *Uno Saccho di Troia con adornamento di albero.* — *Dua pistolesi.* — *Una Coltella alla turchescha.* — *Una spada.* — *Uno pugniale con fornimenti argentati.* — *Una spada a una mano e mezzo.* — *Una zagaglia : quale due arme dissono si havevano a mandar alli Octo.* — Una cassa di albero alla anticha, drentovi : — Paia 12 1/2 di lenzuola. — Uno celone da tavola chattivo. — Uno chassone di albero alla antiche, drentovi : — Uno saio di raso nero fornito di velluto con verghole vecchio. — Una cioppetta di ermisino nero fornita di velluto nero rotta. — Una chappa di rascia nera bandata di ermisino. — Una altra chappa simile fornita di ermisino et spinetta. — Una cioppetta di ermisino fornita del medesimo. — Uno saio di parpigniano nero fornito di spinetta. — Una cioppatella di dommascho nero cattiva bene. —Una cioppatella di raso nero cattiva.—Una chappa di panno nero con spinetta. — Uno tabarro di panno mistio, usato. — Uno tabarro nero con le maniche di panno cattivo fornito di velluto nero. — Uno saio di panno nero fornito di spinetta. — Uno ferraiuolo di panno nero con le fibbie cioè ganghero et maglietta di argento. — Una zimarra di fregio usata. — Una zimarra di panno tanè foderata di felpa pavonazza tutta bandata di velluto tanè usata bene con dua punte d' oro piccole. — Uno cappotto di ermisino tanè foderato di pelle di lontre. — 2 imbustacci : Uno giubbone di ciambellotto nero. — Uno colletto di velluto nero senza maniche tagliato. — Uno paio di chalze in tela di rascia buone con spinetta. — Uno lucco di rascia nero soppannato di taffetta quale dissono haver pegnio p. scudi cinque. — Uno saio di velluto nero fornito di spinetta. — Uno paio di chalze con braconi di velluto usate bene. — Uno chappello di velluto nero usato. — Uno paio di braconi di ermisino nero. — Uno imbusto di filaticcio ricamato. — Uno giubbone di filaticcio nero. — Uno paio di chalze di panno alla anticha. — Uno paio di chalze cattive di rascia. — Una chamiciuola di bambagia a ago. — Uno giubbone biancho di tela soppannato di rovescio, cattivo. — Uno santambarcho bigio con nastrini neri usato. — Uno paio di calzoni di taffetta nero cattivi. — Uno saio di panno fornito di velluto nero cattivo bene. — Una berretta di velluto nero usata. — Dua giubboni di tela biancha cattivi. — Uno chappello di velluto nero usato. — Uno tappeto di br. 3 incirca alla damaschina. — Uno altro tappeto simile cattivo. — Uno altro simile un poco migliore. — Uno altro tappeto un poco migliore. — Uno descho da lavorare. — Uno tamburo con fogli da disegniare. — Uno studiuolo picchollo di ulivo con sua chassetta. — *Uno coltello con manico di sagrì e ghiera di argento.* — *32 pezzi di punzoni fra grandi e piccoli da stampare.* — Dua privilegi del Re di Francia concessi a Benvenuto. — *Uno ferro da charniere commesso di tausia.* — Uno saggiuolo da scudi con sua chassetta. — Una bussola di ottone con coperta di chuoio rosso con suo libretto. — Dua seggiole di nocie. — Uno trabiccolo. — Una chassetta da spazzatura. — *Tre braccia di cornice.* — *Una Nra Donna di gesso piccola.*

NELLA CAMERA SULLA SALA.

Uno tondo di Nra Donna messo d'oro. — *Uno quadretto : di archo di stampa.* — Uno paio di forzieri dipinti. — Uno forziere grande di alcipresso. — Uno descho di nocie di br. 2 1/2 con dua cassette. — *Uno Crocifisso di Terra.* — Uno letto di Arcipresso suvvi uno paio di sacchoni. — Una materassa di bambagia. — Una coltrice di piuma. — Uno piumaccio. — Uno coltrone biancho. — Una sargia rossa dipinta. — Uno cortinaggio di dobbrone pagonazzo e giallo con un pezzo di tornialetto biancho.—Uno lettuccio di nocie con tarsie, suvvi una materassa di bambagia di br. 2 1/2 et 3 incirca. — 6 guanciali di penna et piuma. — 2 guanciali di paglia. — 3 usciali di stuoia. — *Uno Dante in penna in asse.* — *Uno pezzo di cornice di br. 3.* — *Cinque chucchini di argento.* — *8 forchette di argento cioè 7 grande una picchola.* — *4 coltelli con manichi di ebano.* — 10 camicie da uomo. — 8 sciugatoi. — 10 federe. — 5 paia di calzini lini da huomo. — 4 cuffie da capo. — 23 tovagliolini alla perugina usati. — 11 tovaglie di Renza usate : di br. 6 incirca. — 13 canavacci. — Uno taglio di panno rosso, dissono essere pegnio sc. 1.

IN SALA.

Una tavola di albero di 3 br. — Uno paio di trespoli. — Uno cornicione di nocie di br. 6. — Una

pancha : di br. 6. — Uno chaldano di ferro con paletta. — Tre sgabelli. — 6 seggiole impannate fra grandi e piccole. — *Una testa di gesso : in sul chamino.* — Una seggiola di nocie. — 4 lucernine di ottone due grandette et due piccolette. — 6 *candellieri alla antīcha di ottone.* — Uno paio di alari con palle di ottone. — 2 paia di molle. — 2 palette di ferro.

IN CAMERA.

Uno forzieretto dipintovi drentovi. — Dua gammurrine di perpignano da bambine turchine. — Uno saconcino da bambini. — Una chassa di abeto. — Uno paio di casse appiccate insieme. — Uno schaldaletto. — Uno bacino da barbiere di ottone. — Uno altro bacinuzzo. — Uno sedere di nocie di braccia 4 incirca con spalliera. — Uno rinfreschatoio di ottone con le palle. — Uno scaldavivande di ottone. — Uno secchione di rame con orecchi di ottone. — Una canna da misurare. — *Una Vergine a uso di Tabernaculo antica bene.* — 6 tondi de stagnio, 4 grandi e 2 piccoli. — 8 piatti di stagnio grandi. — 21 piatto di stagnio da tagliare. — 11 piatti di stagnio da tenere innanzi. — 9 schodellini di stagnio. — 11 schodelle di stagnio. — 16 piatti di stagnio mezzani da charne. — Uno paio di cassette di albero drentovi 12 camicie da bambini. — Uno letto di albero 2 1/2 et 3 1/2 con una carriuola. — Uno sacchone. — Una materassa di chapecchio. — Una coltrice di piuma. — Uno piumaccio. — Uno paio di guanciali di piuma. — Uno coltrone azzurro cattivo. — Una sargiaccia rossa cattiva di filondente. — Una materassa di pelo. — Una coltrice di penna di pollo. — Un piumaccio. — Uno coltrone azzurro buono. — Una chassaccia con spranghe di ferro drentovi 80 lib. di lino e stoppa filata di lino e stoppa nostrale. — *Una taschettina da Orefici drentovi : — Uno diamante legato in oro con dua smeraldini sulle spallette in tavola alla anticha di sc*[ti] 50. — *Uno anello alla turchescha d'oro con uno nicchole e una turchina : legata nel detto anello con impronta del chavallo alato. — Uno breve tutto d'oro drentovi una crocie e lettere con una chatenuzza d'oro a rotelline. — Uno vezzolino di perle di oncia. Tramezzato con bottoncini d'oro e uno pendente con uno zaffiro bucato : e una perla schotia. — Una catena a mattoncini d'oro con una crocie di birilli d'oro. — Una chatenuzza a rotelline d'oro con una mandrolla di muscho. — Una perla forata, di n° — Uno scudo di Papa Giulio Monti forato d'oro.* — Uno cinturino di velluto n° fornito di argento. — Uno buono accordo. — Uno cassoncello senza ferrare, da danari. — Una tazza da bambini. — Uno chassettino di ferro con suo serrame di lunghezza poco meno di uno quarto.

PANNILINI E LANI E ALTRO

per uso di M[a] *Piera donna fu del detto Benvenuto.*

Una cappa di rascia nera. — Uno mucaiardo vecchio bene, tanè. — Una zimarra di perpigniano nera vecchia. — Uno gammurrino di perpigniano azzurro vecchio. — Uno foderaccio : da donna cattivo. — 8 camicie da donna usate. — Uno fazzoletto da capo. — Uno sciugatoio grosso. — 8 fazzoletti da collo. — 4 colletti di panno lino. — Uno paio di calze. — *Uno rubino legato in oro : di valuta di scudi* 6, *quale è quello di che sposò* (Tassi a lu : *che lo sposò*). — *Una Fede d'oro : di valuta di sc*[i] 6.

IN CUCINA.

Uno paio di alari di ferro. — Una chatena da fuocho. — Una padella. — Una graticola. — 2 trippiedi piccoli. — Uno trippiè di ferro da bucato. — Una padella grande. — Uno schaldavivande di ottone, vecchio. — Uno ramaiuolo da bucato. — Uno paio di malicini. — Uno catino di rame grande. — Una teglia di rame. — Una mezzina di rame. — Una grattugia. — 2 paiuoli. — Uno ramaiuolo e una mestola. — Et più stanghe. — 2 stidioni.

NELLA CAMERA DEL SERVITORE.

Uno letto di albero con sacconi e materasso. — *Una Vergine di legnio con uno Santo Antonio.* — Una cassetta di uno braccio e mezzo. — Uno moggio di vena : incirca : — in terra. — Uno deschuccio. — Uno botticino da aceto. — 3 orci da olio, drentovi uno mezzo barile di olio. — Dua paia di secchie alli pozzi.

NELLA CAMERA TERRENA DA FARE IL PANE.

Uno quadro di albero con una cassetta. — Dua madie da fare il pane. — Uno paio di casse. — 2 asse da pane. — Uno pome da sparbiere. — Uno modello di legnio della base di Perseo. — 4 stacci. — Uno coltrone da pane usato. — Una coltre di bambagia vecchia bene. — Una rastrelliera da stoviglia. — Uno boccalone di stagnio. — Una pancha di br. 2 1/2. — Uno telaio di impannata. — Una cassetta. — Uno piumaccio di pollo. — Uno pezzo di celone.

IN CAMERA TERRENA.

2 sacchi da grano : piccoli con i loro fondi, drentovi staia 10 di grano incirca. — Uno vaglio da grano. — Uno staio di legnio serrato. — 5 graticci. — Una cuccia di nocie di br. 4 et 3. — Una altra cuccia più piccola con saccone. — Una brugniola da farina. — Una tavola di br. 6 con sua trespoli. — Uno paio di forzieri attacati insieme dipintovi drentovi. — Uno mocanardino da bambine. — Uno staio di farina da lasagnie in uno saccho. — Uno cassonaccio grande da farina drentovi staia octo di farina. — Uno lettuccio di albero cattivo.

IN TERRENO.

Una credenzina di albero usata. — *Uno quadro drentovi un Santo Bastiano grande con adornamento d'oro. — Un Ritratto di M*[r] *Benvenuto con adornamenti di noce.* — Una pancha di albero di br. 4. — Dua sgabelli. — *Uno torso di gesso.* — Uno paio di sederi di nocie intagliati con la spalliera di br. 8 incirca. — *Uno lettuccio di nocie intagliato bello di mano del Tasso.* — Una seggiola di nocie. — Una tavola di br. 4 con uno celone baragno. — 4 sgabelli. — *Uno cornicione di br.* 8 *in tre pezzi di nocie intagliati belli.* — Uno sedere di nocie di br. 6 incircha con spalliera messa a oro. — Uno feltro. — Due pezzi di sederi intagliati di nocie di br. 16 incircha. — Uno schaldavivande d'ottone. — *Una balestra a palottole. — Il modello di gesso del Perseo grande. — Una Cleopatra.*

NELLA VOLTA.

Una botte. — Uno telaio grande di 6 br. da impannare. — Una tavola di br. 6 con sua trespoli. — Una schala a pigniuoli. — Dua telai di br. 4 l'uno da impannare. — Uno altro telaio grande da impannare. — Dua taglie doppie con spranghe di ferro. — Dua panchetti et altri legniamacci. — Una botte di barili 12, incircha, piena. — Una altra botte di Bli 8 di vino incirca. — Una altra botte drentovi Bli 5 incirca. — Una zanaccia. — Uno paio di stivali di vacchetta grossi. — Una pevera et più legniamacci. — Uno ferro da figure confitto in su un asse. — Una mazza di ferro da battere terra.

NELLA STALLA.

Uno cavallo biancho : ciecho da uno occhio. — Sella : et altri fornimenti di covertina. — Vagliuzzo da biada. — 1/2 4° bigonciulo di legnio. — Coperta da cavallo.

NELLA CORTE.

Uno colatoio ranniere et una concha. — 4 cataste di legnie grosse.

A dì 20 di aprile 1571.

Inventario delle masserictie ch' erono in villa et venute in Firenze : et oggi nella camera terrena della chasa ; et prima :

Una chaldaia di rame di tenuta di uno barile. — Una mezzina di rame : uno chatino mezzano di rame. — Uno paio di alari di ferro piccoli : uno schaldaletto. — Una tura grossa : uno ramino di rame. — Uno romaiuolo : una mestola di ferro. — Uno paio di stadere piccole; uno trippiè picchololo, 1 stidione. — Uno martello : uno paio di tanaglie. — Uno tavolino di albero : con piedi confitti. — Una cuccietta di nocie di 2 1/2 et 3 1/2 con sua regoli. — Dua paia di panchette da letto et regoli. — Una chuccietta di albero. — Una materassa azzurra di bambagia : usata. — Uno paio di sacconacci. — Uno altro paio più chattivi. — Una materassa chattiva di chapecchio. — Una materassa chattiva bene et vota. — Uno primaccio : di piuma. — Una coltrice di piuma buona : serve alla charriuola.

NELLA BOTTEGHA.

Una storia (Tassi a lu *bozza*) *di basso rilievo di cera in uno quadro di pietra morta di Adamo et Eva rimasta in bottegha.*

Nota di robbe ch' erono in bottegha et cavate et portate in Camera terrena.

Uno Silentio di marmo non finito. — Uno modellino di Cleopatra di cera. — Uno modellino di un Silentio di cera. — Uno altro modellino di cera. — Uno modellino non finito di uno Nettunno di cera. — Dua o 3 modellini di pergamo di Sancta Maria del fiore di cartone. — Uno modello uno crocifisso di terra. — Uno modello della fonte di piazza cioè Nettunno : di cera. — Uno modello di un crocifisso non finito di cera biancha. — Dua modellini di una Junone di cera gialla non finiti. — Uno modelletto di una Andrommeda di cera di basso rilievo. — Uno modello di gesso di uno Crocifisso non finito grande.

Nota di Ritratti, di marmi, di statue, rimasti in bottegha.

Una statua di marmo dell' Illma Sigra Leonora : duchessa di Firenze. — Una statua di marmo di uno Narciso. — Una statua di uno Apollo con statua a piedi. — Una testa non finita di marmo del gran Ducha. — Uno oriuolo o vero destatoio. — *Una testa di marmo abbozzata.* — Uno pezzo di marmo. — Uno paio di mantici. — Uno palo di ferro : una vergha di ferro et un paletto et uno regolo di ferro : Una chassetta di uno brac. piena di mazzuoli, lime et altri ferri p. uso della bottegha. — Uno trapano : et uno paio di seste. — Uno paio di molle : dua paia di tanaglie. — Una anchudine piccola. — Una cerbottana : Una anchudine mezzana. — *Uno modello del chavallo di Padova di terra.* — Una bugniolaccia. — Una pancha di br. 3 cattiva. — Uno deschuccio quadro di albero. — Uno descho di albero di br. 3. — 4 Chapre di albero usate. — Una schala di asse di quattro gradi. — Uno pezzo di stagnio di peso di libr. 18. — lib. 2000 di bronzo in più pezzi et pesi. — *Una testa di Medusa di bronzo. — Uno modello di Nra Donna di cera. — Uno Narciso di cera. — Uno Hyacinto di terra cotta. — Uno modello d'uno Hercole che scoppia Anteo, et uno altro Hercole maggiore di cera. — Uno modello di una fonte di cera. — Uno modello di uno sepolcro del Papa di cera con più figure. — Una Minerva di terra cotta. — Una figura di una femmina di cera. — Uno modello di una Charità et 2 schatolini di Ritratti del Sermo principe abbozzati. — Una statua di una Carità di marmo abbozzata. — Uno modello di cera. — 2 Cristi in Croce non finiti uno di terra et uno di cera. — Una testa di cera del gran Duca. — Uno tondo di una Luna di terra.*

Nota de' libri et scripture rimaste nella detta heredità et in detta chasa et prima :

Uno libro legato in carta pecora segnato A intitolato : Quaderno di schommesse : da Cte 14 in là serve per copia di lettere scripto da Cte 1 sino a Cte 15. — Uno libro legato in carta pecora coreggie rosse, intitolato *Debitori et Creditori* segnato A : da Cte 1 sino a Cte 129 saranno Debitori et Creditori, et da Cte 129 in là saranno Ricordi; scritto fino a Cte 73. Dice l'ultima partita Libro di Debitori et creditori di Cte 200 coreggie bianche segnto B. de' dare fiori 1843 £ 2, 3, 10 et alli Ricordi Cte 129 scritto sino 136. — L'ultimo dice Ricordo come io ho dato le spese a Domenico di Antonio sputa piccioli da dì 25 di dicembre 1559 per insino a dì primo di Maggio 1561 et così alla Dorotea sua donna. — Un giornale segnato A legato in carta pecora, coreggie gialle : canta in Benvenuto di Mro Giovanni Cellini, cominciato a dì primo di Agosto 1545. Scritto da Cte 1 sino Cte 107. — Un giornale segnato B legato in carta pecora coreggie bianche intitolato : Giornale scritto da Cte 1 sino a Cte 156. — Uno libro legato in carta pecora, coreggie bianche, segnato B. intitolato Debitori et Creditori, scripto da Cte 1 sino a Cte 141.

L'ultima partita dice in Jacopo di Thommaso Tessitore di £ 28. — Dipoi al medesimo libro Ct· 160, Ricordi scritto da dette carte 160 sino a Cte 185, Ricordo come questo dì 20 di dicembre 1570 come Mr Benvenuto ha servito di fiorni cinquecento d'oro a M. Lorenzo Bartolini Cavaliere : come ne appare instrumento per mano di Messer Matteo da Bargha sotto dì 20 di dicembre 1570. — Uno libro legato in carta pecora segnato A intitolato : Libro di Villa : scritto da Cte 1 fino a Cte 36, continuato nella coverta e una scripta di ricognictione di debito per conto di locatione di casa, dice in Nanni detto il Bizzarro di £ 15 l'anno. — Uno libro legato in carta pecora senza coreggie segnato A, intitolato Debitori et Creditori et spese fatti per S. E. I. et attinenti alle opere et statue da Cte 1 fino a Cte 42, nella coverta 4 calculi infilzati in pocho aghetto nero. — Uno quadernuccio lungo legato in carta pecora coreggie rosse senza titolo. Canta in Mr Benvenuto scritto da Cte 1 sino Cte 96. L'ultima partita dice : Io Bernardino ho speso sino a dì 7 di Febbrajo £ 10. — Uno libro legato in carta pecora. — Canta in Mr Benvenuto : dice : Libro dove io tengo mia conti di spese et altro, senza coreggie scritto da Cte 1 sino a Cte 56. Continuato dipoi scritto da 106. Sono messi in detto libro più quinterni di carta et cuciti di sua mano et apartiene p. conto di villa. — Uno quadernuccio legato in carta pecora segnato A scritto da Cte 1 sino a Cte 48. — Uno quaderno di fogli ordinarij senza coverta di carta pecora intitolato : Conto di Mr Benvenuto Cellini per conto del Perseo et uno vaso d'oro : et altro che si mostrò a M. Thommaso de Medici Cavre et a M. Agniolo Biffoli Tesoriere di S. E. I. il dì 6 di Aprile 1564 scritto da Cte 1 sino a Cte 42. — Uno quaderno di fogli ordinarij cuciti insieme et dice : — Conti levati da libri del Castello che sono in piazza a soprasindachi di settembre 1560 : cominciano l'anno 1546 et finischono l'anno 1556. — Uno Bilancio del libro segnato B.

IN UNO STAGNIUOLO.

Dua privilegij in carta pecora per conto della casa donata da S. E. — 4 copie di suppliche et rescripti p. conto di da casa nel medesimo stagniuolo. — Uno Partito de Magnifici Signori Luogotenente et Consigliere in carta pecora sopra la supplica attenente a Domco Sputasenno et Antonio suo figliuolo. — Dua privilegij in carta pecora della legittimactione di dua figliuoli uno chiamato Jacopo Giovanni et l'altro Giovanni Cellini. — Convenctione fatta da M. Benvenuto con Bindo Altoviti : durante la vita naturale di do Mr Benvenuto : che sono in un sacchettino di taffetà turchino a frangie d'oro. — Uno mazzetto di 8 scritte legate insieme p. conto della compagnia con Antonio et Guido Gregorij, orefici. — La stima della casa di via Benedetta : fatta p. Mro Baptista Battaglioni et Mo Luigi Masini. — Una cedola di Scdi 50 di Andreone becchaio. — Una cedola di Scdi 50, overo moggia cinque di grano di Zanobi Buonagratia. — Uno mazzetto di cedole di scommesse di no 9, di varie persone a maschio e femmina. — Dua contracti uno di locatione ad afficto a Piermaria da Anterigoli. 1566. 15 : L'altro di ratificatione di ser Filippo dello Sbietta rogato ser Giovanni da Faghano. — Uno contracto di ducati mille trecento quaranta prestati alla communità di Volterra rogato ser Lorenzo da Volterra l'anno 1561. — Cinque lettere del gran partito del Re : di credito. — Licentia di mano di Anto Fedini di certe stanze. — La stima della casa che è in sul canto infra la via del sole et la piazza di Santa Maria Novella. — Una scripta di Vanni dal Borgho dello anno 1562 a Scdi 440. — Uno obligo di moggia nove di grano fatto p. Mr Lorenzo Bartoli p. dargnene p. tutto il mese di Agosto 1571. — Uno mazzetto di scripture attenenti agli heredi di M. Benvenuto p. conto della casa di Giovanni Charnesecchi detto il Lenzi. — Uno obligo di Anto Conversini di fiori 100. — Più lettere venute di Lione per conto del credito (*che*) haveva con il Re Christianissimo et Salviati et de Capponi i quali Capponi gnene venderno. — Uno mazzo di scripture appartenenti allo Sputasenno, con il consiglio. — Uno mazzo di scritture p. conto di Bernardino de Narli et di do Piermaria da Anterigoli. — Una cedola di recognictione di debito di Scdi 10 di Berna Miniati da Piazzano questo dì 8 di gennaio 1570. — Una sentenza de' capitani di parte p. conto della chasa, data a dì 30 di Luglio 1563. — Uno mazzetto di no 7 scripture p. suo conto p. produrre a sopra fra lui et il Gran Duca. — 2 scritte et 2 lettere p. conto del conte Alfonso Trotti di Scdi 94.4, che ne ha ricevuto altrettanta somma. — La stima delle robbe del conte Trotti p. ordine della mercantia. — Uno mazzetto di scripte p. conto di Fiorino, righattiere. — Copia di una scripta di locatione di chasa al Capno Cerone Spagniuolo, di Scdi 20 l'anno. — Tre scripture di Vanni dal Borgo. — Uno obrigo di Giuseppo di Lotto da Empoli di fni 1000 di moneta p. tutto maggio 1571. — Uno obligo del Capno Lattantio Pichi di Scdi 6. — Scritta del Bizzarro a Trespiano £ 11.10. — Per conto del traffico della bottega uno mazzetto. — Uno credito di Monte cioè uno ricordo in la Magdalena et la Reparata. — Una cedola sotto dì 16 di ottobre 1568 di Scdi 33 pagandone anno XI del Giovanni Sardelli. — Una altra sotto dì 6 di Maggio 1561 di Scdi 100. — Una cedola del detto di Sta 24 p. pagare p. Agosto 1565. — Uno sacchetto drentovi più lettere. — 18 pezzi di libri di stampa di varie sorte. — Lib. 630 di ferro cavato di bottega : — peso di più sorte. — Bronzo in piu pezzuoli lib. 340.

III

*Notices concernant Benvenuto, extraites de diverses liasses de l'*Archivio Mediceo, *conservé au Palais Pitti.*

Nota. Les documents contenus dans les Appendices n°s III, IV et V ont été transcrits pour nous par l'administration des Archives de Florence, qui relève du ministère de la Maison du Roi. Ils nous ont été délivrés avec les certificats d'usage par le conservateur, M. le chevalier Ferdinando Soldi.

A pagine 42 della filza 12, sotto li 18 Agosto 1546, vi ha ricordo, come S. E. il Duca Cosimo ordinasse alla guardaroba di dare in prestito a Benvenuto Cellini orefice l'uomo di bronzo della paura (N. B. Codesta statua era già ritornata in Guardaroba nel 1553, giusta apparisce a pagine 41 della filza 28). — A pagine 71 della filza 15, sotto il dì 16 di Novembre 1548, vi ha ricordo come S. E. il Duca suddetto mandasse alla guardaroba una figurina di bronzo recentemente trovata, con ordine di consegnarla a Benvenuto Cellini, perchè la ponesse sopra un cavallo. — A pagine 13 della filza 28, sotto il dì 27 Ottobre 1553, trovasi sull' inventario della guardaroba del Duca, un ritratto del medesimo scolpito in bronzo e tocco in oro da Benvenuto Cellini. — A pagine 41 della stessa filza 28, sotto il dì 7 Novembre 1553, trovasi egualmente sull' inventario della guardaroba del Duca, un bassorilievo in metallo rappresentante un canino, opera di Benvenuto Cellini. Codesto canino era posto in un ovato di mezzo braccio. — A pagine 14 della filza 37, sotto il dì 13 Giugno 1559, apparisce essere state portate nella guardaroba del Duca otto teste di diversi animali, ciascuna della grandezza di una nocciuola, eseguite in pietre e gioje di varie qualità da Benvenuto Cellini, e contenute in uno scatolino coperto di cuojo nero. — A pagine 69 del tomo 45, anno 1560, trovasi sull' inventario della guardaroba del Duca un Ganimede, lavoro di Benvenuto Cellini, dell' altezza di un braccio e 2/3, con sua basa.

IV

*Notices concernant les frères Poggini, extraites de l'*Archivio Mediceo, *conservé au Palais Pitti.*

Sotto il dì 27 Gennajo 1546 vi ha ricordo, come a Domenico Poggini si consegnasse dalla guardaroba *un Apostolo in argento,* perchè facesselo ripulire da un suo fattore. F. 12 a 89. — Sotto il dì 6 di Agosto 1549 vi ha ricordo, come a Domenico Poggini si consegnasse dalla guardaroba, perchè lo ripulisse, *un Satiro in argento.* Codesto Satiro pesava libbre 11, once 5, denari 11. F. 8 a 37. — Sotto il dì 14 di Dicembre 1549 vi ha ricordo, come la guardaroba consegnasse a Domenico Poggini, perchè le stampasse con l'impronta del Duca da una parte, e con quella dell' Elba da'l' l'altra, n° 50 *medaglie,* le quali erano state tragittate dall' Ottonajo Vincenzio di Niccolò Fiorini. Dallo stesso ricordo apparisce, che esso Domenico Poggini lavorava in quel tempo nella Orificeria di detto Duca. F. 18 a 60. — In un ricordo dei 22 Marzo 1549, ab Incarnatione, citasi Giovanni Paolo Poggini siccome addetto esso pure alla Orificeria del Duca Cosimo. F. 18 a 76. — Sotto il dì 20 di Giugno 1551 vi ha ricordo, come Domenico Poggini consegnasse alla guardaroba *due cinturini di argento lavorati a figurine.* F. 17 a 67. — Sotto il dì primo di Agosto 1551, giorno di sabato, vi ha ricordo, come dalla guardaroba si consegnasse ai fratelli Giovanni Paolo e Domenico, figli di Michele Poggini, l'argento per fare una *medaglia con l'impronta della duchessa;* la qual medaglia doveva essere del peso di once due e denari 22 1/2. F. 18 a 118. — Sotto il dì 15 Febbrajo 1554 vi ha ricordo, che a Benvenuto Cellini, il quale (siccome nota il ricordo) lavorava in quel tempo nel Palazzo Ducale, si mandarono dalla guardaroba, per mezzo del di lui servitore, *un' ancudine, una morsa, un martelletto, e tre lime.* F. 26 a 48. — Sotto il dì primo di marzo 1554 vi ha ricordo, come allora Domenico Poggini lavorasse per il Duca *candellieri in argento.* F. 26 a 49.

V

Objets d'art relevés dans l'inventaire des biens laissés par Cosme Ier.

Après la mort de Cosme, son fils, le grand-duc Francesco, ordonna qu'un inventaire fût dressé des biens faisant partie de la *guardaroba* de ce prince. De ce volumineux document, encore inédit, croyons-nous, ont été extraites pour nous les notices suivantes, concernant les objets

d'art tels qu'ils ont été décrits dans la pièce originale. L'inventaire ordonné par Francesco a été fait au courant de l'année 1574, à commencer du 3 juin. Le document est conservé à l'*Archivio Mediceo* (filza nº 87).

PALAZZO PITTI.

Figure piccole di bronzo arrugginito nº 3, che una maggiore et due piccine (pag. 5). — Crucifisso di marmo bianco di mano di Benvenuto Cellini, di lunghezza braccia 3 in circa, messo in una cassa d'albero (pag. 9). — Testa una grande di bronzo dell' impronta del già duca felice memoria posta in sur uno sgabello alto (pag. 9). — Croce d'argento con suo crucifisso et piede d'argento alta braccia 2/3; pesò libbre 4 et once 8 in circa (pag. 10). — Pace d'argento nº 1, con una nuntiata smaltata; pesò once 8, danari 23, in circa (pag. 10). — Scipione in statua una di bronzo d'altezza braccia 3 in circa, in basa di marmo (pag. 11). — Teste due di bronzo di Scipione (pag. 11). — Quadretto uno di bronzo con una figura che ha un leggio in mano, con ornamento di noce di mezzo braccio in circa (pag. 11).

PALAZZO DI PIAZZA.

Pugnale nº 1 di Milano con fornimenti verdi con viticci tocchi d'oro, manica di vergola d'argento filato, fodera di velluto (pag. 14). — Pugnale nº 1 lama straforata con fornimenti rossi, con viticci tocchi d'oro, fodero di velluto nero (pag. 14). — Pugnale nº 1 con fornimenti a cartoccio tocchi d'oro, fodero di velluto nero (pag. 14). — Pugnale nº 1 con manica et fornimenti neri, lavorati alla domaschina tocchi d'oro et d'argento, con fodero di velluto nero con due ghiere et puntale lavorato similmente, et sopra fodero di quoio giallo (pag. 14). — Pugnale nº 1 da presa lavorato alla domaschina con fornimenti lavorati simili con fodero di velluto nero (pag. 14). — Apostoli d'argento alti braccia 1/2 l'uno in circa nº 8; pesorno libbre 155, once 1, danari 18 (pag. 21). — Cassetta nº 1 d'argento, lavorata e dorata con figure di bassorilievo con cinque aovati di cristallo orientale, con sua piedi di lunghezza braccio 1/2 et larghezza 1/3 in circa, in cassetta di velluto rosso; pesò libbre 15, once 11, danari 6 (pag. 22). — Vaso d'argento nº 1 all' antica tocco d'oro con piede basso et dua maschere sotto il manico; pesò libbre 2, once 3, e danari 12, in sua custodia di quoio nero (pag. 22). — Pace nº 1 d'argento dorata con la Natività di Nostro Signore di bassorilievo, con suo manico ed un cherubino in cima; pesò libbre 3 e danari 12 (pag. 22). — Vaso nº 1 d'oro massiccio smaltato di bianco, corpo a guisa di chiocciola marina con piè alto et una figura, et nel coperchio uno Nettuno a cavallo in sur un mostro marino, con altro coperchino et una pallina; pesò libbre 4, once 11 e danari 12, in una cassa di quoio nero tocco d'oro; d'altezza detto vaso di braccia 1/2 (pag. 22 a 23). — Tazza nº 1, d'oro massiccio a nicchi con quattro teste di ghiozzi intorno all' orlo di detta tazza; pesò libbre 3, manco danari 5; in una cassa di quoio rosso con arme de' Medici e Toledo (pag. 23). — Tazza nº 1, d'oro massiccio buglionata con due manichi entrovi due maschere; pesò once 11, danari 15, in sua cassa di quoio nero, con arme de' Medici et cordone pagonazzo (pag. 23). — Vaso nº 1 d'oro massiccio all' antica per manico un Ercole; pesò libbre 3, once 4, danari 2; in sua cassa di quoio pulita (pag. 23). — Vaso d'oro massiccio nº 1 con due manichi a serpe; pesò libbre 1, once 11, danari 4 (pag. 23). — Pace nº 1 d'oro massiccio dei tre Magi, di bassorilievo messa in ebano; pesò tutto con l'ebano insieme libbre una, once 7, danari 9 (pag. 23). — Tazza nº 1 d'oro massiccio con piede alto, con una stella nel fondo con suo coperchio di cristallo orientale con ghiera d'oro; pesò senza detto coperchio libbre 1, once 1, danari 3 (pag. 23). — Vaso d'argento all' antica a uso di mezzina imperfetto, con suo piè spiccato, cominciato da Benvenuto et non finito, pesò libbre 6, once 6, danari 18 (pag. 24). — Coppa d'argento dorato nº 1 et lavorata con suo coperchio, sopravi uno Nettuno; pesò tutto libbre 4, once 7 (pag. 25). — Secchia nº 1 d'argento, dorata et lavorata, con suo manico a serpe, e per il corpo maschere, et posa in su tre piedi simili; pesò libbre 8, once 9, danari 18 (pag. 25). — Testa nº 1 di bronzo senza busto all' antica di mano di Donatello (pag. 29). — Quadri nº 2 di bronzo della Passione di Cristo, uno grande et uno minore (pag. 29). — Scettro nº 1 d'argento con uno giglio sopra la palla rosso in una veste di quoio, che si fece quando prese la Corona Reale a Roma (pag. 35). — Testa nº 1 di bronzo del Granduca felice memoria in su una basa di legno (pag. 37). — Testa nº 1 di bronzo della felice memoria della duchessa (pag. 37). — Torso nº 1 di bronzo grande al naturale (pag. 38). — Satiri due di bronzo appicciati insieme (pag. 39). — Pugnale nº 1 alla todesca con manico d'osso rosso, fodero d'argento, con dua catenuzze storiato ed indorato, con uno puntarolo con ghiera d'argento dorato (pag. 40). — Bicchiere nº 1 all' antica d'oro massiccio lavorato a figure, con dua manichi in sua veste di quoio nero; pesò il bicchiere once 11, danari 11 (pag. 40). — Vasetto nº 1 d'oro massiccio con dua nicchi dalla bocca et dua chiocciole per manico; pesò libbre 2 e danari 17, in sua veste di quoio rosso (pag. 40). — Vasetto nº 1 d'oro massiccio liscio, con dua manichi che hanno una maschera sotto ognunò di essi manichi; pesò once 9 e danari 17, in sua veste di quoio nero (pag. 40). — Vaso alla todesca d'argento dorato con suo coperchio con tre figure di satiro dal piede; pesò libbre 1, once 9, danari 12, in sua veste di quoio nero (pag. 40). — Fiasche d'argento nº 7, con loro catene et coperchio, che dua grande con maschere et arme de' Medici nel corpo, et delfini, et dua alquanto minori con dua ramarri, attaccatovi la catena, con arme de' Medici nel corpo, et altre due alquanto minori lisce senz' altro, et un' altra minore; pesorno tutte libbre 45, once 6 e danari 20 (pag. 41). — Pugnali pistolesi nº 7, a più fogge e grandezze, con loro fornimenti et foderi (pag. 42). — Ramarro nº 1, che ha in bocca una lucertola in su una tavoletta tutto di bronzo (pag. 42). — Croce di bronzo col Cristo di rilievo (pag. 43). — Torciere d'argento, grande di braccia 3 in circa, lavorato tutto con arme di palle, che a una è spiccata una palla; questa l'abbiamo avuta per rappiccare, posano in sur un piè fatto a triangulo, che hanno in sur ogni canto l'immagine del Capricorno, ascendente del gran-

duca felice memoria; pesorno libbre 172, once 2, danari 6 (pag. 48). — Scudi 4, con arme de' Medici tre, et una dell' Imperatore (pag. 62). — Scudi d'acciaio nº 3, forniti di velluto (pag. 63). — Quadro di bronzo lungo 3 braccia, alto braccia 1 1/3 entrovi figure di bassorilievo (pag. 64). — Statua di bronzo, che gli manca un braccio, alta braccia 2 1/2 in circa (pag. 66). — Quadro nº 1 di metallo di bassorilievo di braccia 1 1/2 dentrovi più figure (pag. 67). — Angioli duoi di rame, che hanno in mano un candeliere per uno (pag. 69). — Pezzo di fregio di metallo di figure di bassorilievo di lunghezza di braccia 2 in circa (pag. 69). — Teste di metallo nº 3, dua d'uomo, et una con la bocca aperta fa una vecchia (pag. 69). — Nettuno nº 1 di metallo in su dua cavalli di metallo di bassorilievo (pag. 69). — Torciere di metallo nº 1, con quattro teste di Capricorno, et si posa in su una basa che ha 4 testuggini (pag. 76).

VI

Relevé de quelques travaux exécutés par Cellini pour le cardinal de Ravenne.

A dì 18 di settembre 1549.

A dì 12 di Marzo 1547. Il Serenissimo Cardinale di Ravenna de' dare per insino dal 1540 del mese di Settembre in Ferrara per queste opere fattegli, e prima :

Per uno Cavallo di cera, di grandezza di braccia uno, su di esso una figura, e tre sotto, tondo, finito, scudi dugento	Sc.	200.
E più per uno modello di cera d'una galea alla ricca, grande, di dua terzi di braccio, scudi cinquanta	»	50.
E più per uno modello d' uno bacino e boccale, con molte figure, scudi cento.	»	100.
E per 300 Disegni di diverse opere, scudi cento	»	100.
E per uno suo Ritratto grande di cera, scudi cento.	Sc.	100.
E a dì 17 d'Agosto 1549 scudi cento d' oro in oro per conto d'una Saliera d'argento, già cominciata per il Cardinale Salviati; e il detto Cardinal di Ravenna me gli ha pagati a buon conto per l'argento e parte di fattura.	»	107.1
E a dì 18 di Settembre 1549 in Firenze. Per uno modello di uno Tempio, dove s'aveva accomodare dua Sepolture, ricchissimamente fatto con molte figure detto modello, disegno e cera, per mia fattura scudi dugento.	»	200.
E per il modello di dua tazze di cera con figure tonde, scudi cinquanta. . .	»	50.

(Biblioteca Riccardiana.)

VII

Les deux inventaires des vaisselles et joyaux du Cabinet du Roi dressés à Fontainebleau en 1560 et 1562. Ouvrages de Benvenuto qui s'y rencontrent. Transfert au château de la Bastille de tous les objets précieux composant le Cabinet de Fontainebleau. Inventaire alors dressé des armes du Roi. Indication des pièces d'orfévrerie qui furent détruites par son ordre en l'année 1566.

La Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris, possède sous le nº 5163 le manuscrit de ces inventaires. C'est un volume de la grandeur d'un in-4º, composé de quarante-cinq feuillets écrits au recto et au verso (1). Sur les deux plats de la reliure on voit, au centre, l'écu fleurdelisé de France, surmonté de la couronne royale et entouré du collier de Saint-Michel. Aux quatre angles sont autant de médaillons. Dans le premier et le quatrième, le relieur a peint une devise de Catherine de Médicis, des flammes avec cette légende : « *Ardorem extincta testantur vivere flamma.* » Le second et le troisième sont occupés par des armoiries : l'écu qui s'y trouve représenté indique l'alliance de la Reine mère avec le feu Roi Henri II, puisqu'il est parti aux armes de France et aux armes personnelles de Catherine de Médicis. Le chiffre de la Régente, ꟿ, est parsemé sur chacun des plats, alternant avec celui du jeune Roi, le K, surmonté de la couronne royale : *Karolus Rex,* Charles IX.

M. Armand Baschet, qui met avec tant de bonne grâce son érudition au service de ses amis, et qui se montre toujours si libéral envers ses confrères en re-

(1) Il y a de plus trois feuillets blancs, dont deux au commencement et un à la fin. Un double de ce manuscrit, identique de tous points, jusqu'à la reliure, se trouve à la Bibliothèque Nationale (Fonds français, nº 4732); celui-ci n'avait pas échappé à M. Labarte, qui l'a cité plusieurs fois. M. Paul Lacroix avait antérieurement fait connaître la première partie du manuscrit de l'Arsenal. Voir plus loin, page 390, note.

cherches, nous ayant signalé ce curieux document, nous y avons retrouvé, selon que la date pouvait le faire espérer, la trace de l'orfévre florentin, et nous avons eu occasion d'en tirer quelques indications à propos de la *Salière* de François Ier (1). Ces inventaires peuvent, en outre, donner matière à plusieurs rapprochements qui ne sont point étrangers à notre sujet, et il nous a paru qu'il ne serait pas hors de propos de les étudier ici.

Tout d'abord, voici le protocole du premier :

« Inventaire des vaisselles et joyaux d'or et argent doré, pierres, bagues et autres choses précieuses trouvées au Cabinet du Roy à Fontainebleau, faict par nous Jehan Babou, Sr de la Bourdaizière, et Tristan Rostain, Sr de Brou, gentilshommes ordinaires de la chambre dudict Seigneur, Mes Florimond Robertet, son conseiller secrétaire d'Estat et de ses commandemens et finances, et Nicolas le Gendre, Sr de Villeroy, aussi son conseiller et secrétaire de ses finances, en vertu et suivant la commission dudict Seigneur, de laquelle teneur est escripte à la fin de cedict présent inventaire, à la confection duquel avons vacqué depuis le vingt-cinquiesme jour de janvier l'an mil cinq cens soixante jusques au quinziesme jour de février audict an, et quant à la prisée des choses susdictes, elle a esté faicte de l'ordonnance du Roy et de la Royne sa mère, par François du Jardin, orfevre d'icelluy Seigneur, Pierre Redon, orfevre et vallet de chambre du Roy de Navarre, et par Henry de Boux, aussi orfevre d'icelluy Sr Roy de Navarre, en la présence de nous cy dessus nommez, et aussi de nous Charles de Pierremur, Sr de Lezigny, conseiller, et me d'hostel ordinaire du Roy, et de Charles le Prevost, Sr de Grantville, aussi conseiller d'icelluy seigneur et intendant de ses finances, depputez pour cest effect par le Roy et ladicte Royne sa mère, suivant la commission que pour ce nous a esté expédiée, laquelle est aussi transcripte au bout de cedict inventaire; ayant ladicte prisée et estimacion esté faictes par les journées escriptes en marge de cedict présent inventaire, et aux pris qui sont escriptz au bout de chascun article : toutes lesquelles vaisselles, bagues, joyaux, meubles précieux et autres contenus en cedict inventaire, après icelluy et ladicte prisée parfaictz sont demourez en la charge et garde de madame de la Bourdaizière Françoise Robertet, suivant le vouloir et exprès commandement de ladicte Royne faict à nous susdicts Srs de Lezigny, de Rostain, d'Alluye et de Granville, le XX de février mil Vc LX. »

La première commission du Roy, datée d'Orléans, XXIIIIe jour de janvier 1560, est donnée aux sires de la Bourdaizière, de Rostaing, d'Alluye et Nicolas Le Gendre, sieur de Villeroy. (Folios 35 vo et 36 ro.)

La deuxième commission est datée de Fontainebleau, XXIIIe jour de février 1560. Elle confirme la première touchant l'inventaire :

« .....à quoy vous avez commencé à besongner, mais d'aultant que nous avons advisé pour certaines bonnes causes et considérations à ce nous mouvans faire avalluer et estimer icelles bagues, joyaulx et pierreries et autres choses précieuses dudict cabinet. A ces causes nous avons commis et depputez..... »

Ce sont alors les sieurs de Lezigny, de Granville et le Prevost, qui sont commis pour faire faire l'évaluation par les orfévres Françoys du Jardin, Pierre Redon et Henry Deboux. (Folio 36 ro et vo.)

Par un troisième acte de sa volonté, le Roi, de Fontainebleau, à la date du dernier jour d'avril 1561, déclare que les inventaires et estimations ayant été dressés par lesdits personnages, les vaisselles, joyaux, etc., ont été réunis

« .....es mains de nostre très honorée dame et mère et de Nous qui les avons baillées en la charge de nostre chère et bien aimée dame Françoise Robertet, femme du sieur de la Bourdaizière, de toutes lesquelles vaisselles, joyaux, pierres, bagues et autres choses précieuses dessus dictes, Nous avons iceulx sieurs de la Bourdaizière, de Rostaing, d'Alluye, de Villeroy, de Lezigny et de Granville, et semblablement iceulx du Jardin, Redon et Deboux, en tant que besoing seroit, deschargez et deschargeons par les présentes que nous avons pour ce signées de nostre main. » (Folios 36 vo et 37.)

Arrivons maintenant aux détails de l'Inventaire :

La première vacation est datée « *samedy XVe février* » ; la seconde, « *dimanche XVI dudict moys* » ; la troisième, « *mardy XIX dudict moys* » ; la quatrième, « *jeudi XX dudict moys* ».

Plus de mille pièces sont relevées, soit séparément, soit en groupe, par les commissaires et experts du Roi et de la Reine. Le premier article fait tout de suite penser au concours qui eut lieu à Rome entre Benvenuto et Tobia pour la monture d'une corne de narval :

« No 1. Une grande licorne émorcée par le bout, garnie d'or et soustenue sur trois testes de licorne d'or par le pied, pesant ladite licorne seulement, dix-sept marcz une once et demye, et ayant de longueur cinq pieds troys poulces, en ce non compris une petite garniture qui est au bout, laquelle avec ladicte garniture des sudicts troys testes de licorne poisant ensemble vingt troys marcz et demy, estimées quinze cens quatre escuz, cy XVc IIII. »

Or, Benvenuto a décrit non-seulement sa composition, mais encore celle de Tobia. Dans son dessin, il avait exécuté une tête qui procédait à la fois de la nature du cheval et de celle du cerf, et qui figùrait par conséquent la tête de la licorne elle-même, semblable à ce qu'on imaginait que devait être celle de cet animal fantastique; et il la fit d'assez bonnes proportions pour que la corne pût y être fixée comme à sa place naturelle. Voici, d'autre part, ce qu'il apprend de la composition de son rival : « Le dessin de Tobia avait la forme d'un chandelier sur lequel, en guise de chandelle, s'emboîtait cette belle corne. Le pied du chandelier était composé de quatre petites têtes de licorne d'une très-simple invention. » L'inventaire de 1560 dit : « *Une grande licorne..... soutenue sur trois testes de licorne d'or par le pied.* » Cellini se trompait-il dans son souvenir sur le nombre de ces petites têtes formant la base, ou Tobia a-t-il modifié son projet sur ce point? Il nous semble que ce détail importe peu, et que les deux descriptions se rapportent d'ailleurs si bien, que les deux pièces doivent être identifiées. L'objet avait été commandé par Clément VII pour être offert à François Ier, à l'occasion du mariage de Catherine de Médicis avec le

(1) Voir pages 174 à 179.

Dauphin ; il est donc tout naturel qu'il se retrouve dans le Cabinet de Henri II, quand Charles IX en fait dresser l'inventaire.

Dans la quantité des pièces relevées par les mandataires royaux, on remarque un grand nombre de crucifix, dont quelques-uns émaillés et enrichis de pierreries, et plusieurs reliquaires :

« N° 11. Reliquaire avec un Dieu le Père bénissant et une Notre-Dame à sa dextre, or et argent doré, avec pierreries. »

Une note marginale dit :

« Ledict reliquaire a esté prins pour porter à Reims et en faire présent à la grande église au sacre du Roy, le XXV mars 1560. »

Un autre reliquaire (n° 15) est

« .....en façon de navire où sont les onze mille vierges, portant les armes de la feue Royne Claude. »

Il faut noter aussi :

« N° 17. Ung St Martin à cheval, d'argent doré, avec ung diable d'ung costé et ung ange à l'autre costé qui luy porte son armet et plusieurs armoiries.

« N° 21. Deux anges d'argent doré, portant chascun ung reliquaire aux armes de Bretagne. »

Ces deux reliquaires furent donnés à la chapelle de l'Ordre du Saint-Esprit par Henri III, qui fit appliquer sur leur base les deux écus accolés de France et de Pologne. Ils se trouvent aujourd'hui au Louvre (Galerie d'Apollon). M. Barbet de Jouy les a décrits dans sa Notice du Musée des Souverains (n°s 76 et 77).

Puis viennent des paix, des tableaux d'autel, dont plusieurs sont indiqués comme « *ouvraiges de juif* ». Des pièces diverses sont marquées « *de taille d'Espaigne* » ou « *façon d'Allemaigne* ».

Des objets de toute provenance étaient donc arrivés comme présents au Cabinet du Roi. C'est ainsi que nous croyons pouvoir reconnaître un coffret de Valerio Belli, inventorié sous le n° 80 :

« Ung grand coffre d'argent doré avec des cristaulx à jour, soustenu de huict pommettes d'argent doré, pesant quarante huict marcz, estimé III^c IIII^xx IIII. »

Vasari rapporte que Clément VII offrit le coffret de Valerio à François Ier, quand il vint à Nice et à Marseille à propos du mariage de Catherine de Médicis. Cette magnifique pièce est aujourd'hui conservée au Cabinet des gemmes, à Florence. M. G. Milanesi dit qu'on la voit figurer pour la première fois sur un inventaire florentin de 1635, sans que la provenance en soit indiquée. M. de Reumont pense qu'elle a été apportée à Florence par Christine de Lorraine, lorsqu'elle épousa, en 1589, le grand-duc Ferdinand Ier, et que cette princesse l'avait reçue en France comme présent de Catherine de Médicis, sa parente (1).

Dans l'inventaire de Fontainebleau, nous relevons encore les n°s 102 et 103 :

« Ung grand bassin d'argent doré cizelé, pesant onze marcz, estimé CX. »

« Ung vase de mesme ouvraige que le bassin, pesant dix marcz, estimé C. »

Selon toute probabilité, ces deux pièces sont le bassin et l'aiguière de Benvenuto offerts par le cardinal de Ferrare à François Ier.

Sous les n°s 107, 109 et 112, nous avons déjà reconnu la *Salière* de Benvenuto, puis une coupe dont le couvercle est surmonté d'un *Saint Michel,* et un vase à boire, lesquels figurent aujourd'hui au Trésor de Vienne et ont été donnés par Charles IX à Ferdinand d'Autriche. Nous avons résumé plus haut toutes les circonstances relatives à ce présent (1).

Dans le Cabinet du Roi figuraient aussi :

« N° 76. Deux rosiers d'or, envoyez aux Roynes par le Pape, l'ung enrichy d'ung saphiz pesans deux marcz et demy, estimez III^c LII. »

Et une quantité de *Pater noster* analogues à ceux que Benvenuto avait montés pour le cardinal de Ferrare. En marge de l'un de ces articles on lit :

« Le dict dizain d'agathe, après en avoir osté le pillier d'agathe et celluy de cristal, a esté envoyé à la Royne d'Espaigne le IIe de mars 1560. »

Parmi les livres, on ne peut négliger celui qui est relevé au n° 739 :

« Ung grand livre couvert d'or, taille d'espargne, enrichy par les bords de plusieurs petit rubiz, dans lequel il y a trente pseaulmes traduits par Marot, estimé II^c XXIIII. »

D'après les descriptions sommaires qui en sont données, bon nombre de pièces ornées d'émaux de bastaille étaient certainement antérieures au seizième siècle. « N° 97. *Ung coffret d'aymaux bastailles fort antique.* » D'autres, « *ouvraige de Limoges* », devaient avoir été exécutées pour François Ier. A côté de plusieurs gemmes antiques, on remarque des manches de poignard enrichis de pierreries ; puis des camées, les uns chrétiens : « *Ung lappis où il y a un Saint Michel, la teste, les bras et les jambes d'agathe garny d'or* » — « *une agathe carrée où il y a ung Saint Jhiérosme* » ; les autres profanes : « *Une cassidoine gravée d'ung Mars et d'une Vénus prins en adultère* »

Enfin, nous noterons encore une quantité étonnante d'enseignes qui semblent avoir été des ouvrages analogues à ceux que Cellini raconte avoir exécutés. Plus d'une de ces pièces devait sortir de l'atelier du petit Nesle. Mais rien ne permet de les identifier avec les ouvrages de Cellini, comme nous avons pu le faire pour le bassin et l'aiguière du cardinal de Ferrare, et surtout pour la salière de François Ier.

Les vaisselles et joyaux du Cabinet du Roi, ainsi inventoriés, furent donc, à la date du dernier jour d'avril 1561, laissés d'abord à la garde de la « dame Françoise Robertet, femme du sieur de la Bourdaizière ». Mais, l'année suivante, le jeune Roi ou ceux qui pensaient pour lui (car il n'avait alors que douze ans) durent songer que ces trésors n'étaient plus en sûreté à Fontainebleau. Les ambitions qui s'agitent

(1) Voir VASARI, édition G. Milanesi, t. IV, p. 380, notes.

(1) Voir pages 174 et suiv.

autour d'un prince mineur allaient susciter les guerres civiles et religieuses qui devaient longtemps ravager et ensanglanter la France. Les objets précieux composant le Cabinet du Roi furent, sur l'ordre de Charles IX, transportés de Fontainebleau à la Bastille. Les actes inédits (1) qui relatent les circonstances de ce transfert nous ont paru trop intéressants pour ne pas être publiés. On va voir d'ailleurs qu'ils sont étroitement liés à notre sujet.

Ensuict la teneur d'une autre commission adressant au Sr de Villeroy (v° du feuillet 37).

Charles par la grace de Dieu Roy de France a nostre ame et feal conseiller et secretere de nos finances, Me Nicolas Legendre, Sr de Villeroy, salut et dilection. Pour ce que nous avons advise en ce temps plain de troubles et de pilleries et incursions que font diverses personnes seditieuses et rebelles, faire retirer de nostre maison et chasteau de Fontainebleau toutes les bagues, joyaulx, pierreries et choses precieuses qui y sont a nous appartenans, pour les faire porter en nostre chasteau de la Bastille a Paris, ou elles seront plus seurement que audict lieu de Fontainebleau et pour aller recevoir lesdites bagues, joyaulx, pierreries et choses precieuses de nostre chere et bien amee dame Françoise Robertet, femme du Sr de la Bourdaizière, gentilhomme ordinaire de nostre chambre et gouverneur de la personne de nostre tres-cher, tres-ame frere le duc Danjou, en la charge et garde de laquelle tous les susdicts meubles ont este delaissez soit besoing commectre quelque bon et notable personnaige et à nous seur et feable. A ces causes vous avons commis, ordonne et deputte, commettons, ordonnons et deputtons par ces presentes pour vous transporter audict lieu de Fontainebleau, et la vous faire representer par ladicte dame Françoise Robertet tous les susdictes bagues, joyaulx et pierreries et choses precieuses selon linventaire qui en a este faict le vingt quatrieme fevrier mil vc soixante, lequel vous sera exhibe par ladicte Robertet, a laquelle nous mandons et enjoignons dainsi le faire et de vous delivrer ou faire delivrer toutes et chacunes les choses contenues en... reserve les pieces que depuis ledict inventaire faict nous avons faict prendre selon quil est cotte et signe en marge dudit inventaire dont et de tout ce que ladicte dame Robertet vous exhibera et delivrera de toutes les bagues, joyaulx, pierreries et choses precieuses vous luy baillerez certiffication, signee de vostre main, qui sera inseree au bout dudict inventaire pour en vertu dicelle luy faire expedier lacte qui sera necessaire pour la descharge de la charge et garde que nous luy en avons baillee, lesquelles bagues, joyaulx et pierreries et choses precieuses par vous receues, vous ferez mener et conduire en nostre chasteau de la Bastille a Paris et mectre en la chambre qui a este preparee a ceste fin. Appelez pour en veoir le Sr de Gonnort, chevalier de nostre ordre, Mes Rene Baillet, president en nostre cour de parlement de Paris, et Claude Guyot, me ordinaire en nostre chambre des comptes, ou les deux seuls qui vous bailleront une certiffication signee de leurs mains de toutes les choses que vous aurez mises en ladicte chambre, de laquelle chambre ledict Sr de Gonnort retirera les clefs pour les nous apporter et estre gardees en nos coffres jusqua ce que nous ayons advise de faire retirer lesdictes bagues, joyaulx, pierreries et choses precieuses de ladite chambre pour les renvoyer audict lieu de Fontainebleau, ou autrement en disposer ainsi quil nous plaira de ce faire. Vous avons donne et donnons plain pouvoir, puissance, auctorite, commission et mandement, mandons et commandons a tous nos justiciers, officiers et subiectz que a vous en ce faisant soyt obey. Donne au camp devant Rouen, le XXIIIe jour doctobre lan de grace mil cinq cens soixante-deux et de nostre regne le deuxieme. Signe par le Roy, la Royne sa mere presente. Bourdin.

Procès-verbal (folio 38 r°).

Lan mile cinq cens soixante deux, le jeudy vingtiesme jour doctobre, de la partie de hault et puissant seigneur messire Tristan de Rostaing, chevalier gentilhomme ordinaire de la chambre du Roy, baron de Brou, de la Guerche et Villemonble, seigneur de Thieulx et Vaux, Nous Guillaume Guerin et Remy Morizet, notaires du Roy nostre sire et de la Royne mere au Chastellet, bailliage et antiens ressortz de Meleun, avons este appellez pour nous transporter avec luy jusques au lieu de Fontainebleau pour veoir faire la revision et representation des bagues, joyaulx, pierreries et choses precieuses estant au cabinet du Roy audit lieu de Fontainebleau et iceux mectre et delivrer es mains de messire Nicolas Legendre, chevalier seigneur de Villeroy, conseiller et secretere des finances dudict seigneur a la descharge de dame Francoise Robertet, femme du Sr de la Bourdaiziere, gentilhomme ordinaire de la chambre dudict seigneur et gouverneur de la personne de Monseigneur le duc d'Anjou, en la charge et garde de laquelle tous les susdicts meubles ont este delaissez et en suivant le mandement et commission du Roy adressant audit Sr de Villeroy en date du XXIIIe jour d'octobre lan de grace mil Vc soixante deux..... Ce que luy avons accorde et pour ce faire nous sommes cedict jour transportez avec luy jusques audict lieu de Fontainebleau, et le lendemain vendredy trentiesme jour dudict mois doctobre audict an. Icelluy Sr de Rostaing, en la presence dudict Sr de Villeroy et de nous notaires susnommez, sest transporte jusques au chasteau dudict Fontainebleau et y estant ledict Sr de Rostaing en la presence que dessus estant garny de clefs dudict cabinet a faict ouverture des huis dicelluy cabinet et entrez en icelluy auquel lieu nous a este presente par ledict Sr de Rostaing pour et en l'absence dicelle dame de la Bourdaiziere ung inventaire double et semblable, faict desdictes bagues et choses precieuses le XXIIIe jour de fevrier mil Vc soixante. Signé Jehan Babou, Legendre, Robertet, Depierrevives et le Prevost, et plus bas, Charles et au dessoubs Delaubespine, pour dicelluy inventaire faire lecture et diceulx meubles faire delivrance audit Sr de Villeroy suivant la commission et mandement du Roy nostre dict seigneur. Donne au camp près Rouen, le XXIIIe jour doctobre lan de grace mil Vc soixante-deux signee par le Roy, la Royne sa mere presente. Bourdin.

Et pour fournir audict mandement et commission a ledict Sr de Rostaing faict delivrance audict Sr de Villeroy desdicts biens meubles, selon le contenu audict inventaire, fors et excepté ceulx qui sont declarez des articles qui sensuivent, qui se sont trouvez de deffault premierement ung rubiz balay faisant partie du xxve

(1) M. Paul Lacroix (le Bibliophile Jacob) avait eu l'heureuse pensée de donner, en 1856, dans la *Revue universelle des Arts*, l'inventaire de 1560. Par une note insérée à la fin de sa publication, il annonçait le projet de faire paraître ultérieurement l'Inventaire des objets précieux transportés au château de la Bastille. Mais ses nombreux travaux le détournèrent sans doute de ce projet, et la seconde partie du précieux manuscrit de l'Arsenal est jusqu'à ce jour, croyons-nous, demeurée inédite.

article dudict inventaire; des perles faisant partie du IIc IIIIxx IIIe article,... une bouteille dor en larticle IIIc lxxvI prisee quinze escus,... une enseigne dune Lucresse sur ung camahieu,... ung camahieu de Bacchus,... ung cadran dor, quatre petits flascons...., une couppe dor a deux anses,... ung grand livre dor esmaille,... une peinture du Roy François deuxiesme.....

De tous lesquels bagues, joyaulx, pierreries et choses precieuses contenues audict inventaire, ledict Sr de Villeroy sest charge fors et excepte ceulx dessus declarez qui se sont trouvez de deffault comme dict est et aussy fors et excepte ceulx qui ont este prins et distraits dudict inventaire portant descharge sur chacun article dicelluy inventaire lesquelles bagues, joyaulx et choses precieuses pour accelerer la besongne et faire bonne diligence de les faire mener et conduire a Paris nont este faisans la delivrance diceux prisés. Et en ce faisant et par nous notaires dessusnommez este vacque par l'espace de cinq journees tant a aller sesjourner que retourner dont et de toutes lesquelles choses, dessus declarees, lesdicts Srs de Rostaing et de Villeroy nous ont requis lectres en ceste forme pour leur servir et valloir en temps et lieu ce que de raison ce que leur avons octroyé, ce fut faict ledict an et jour que dessus.

Signé : Guerin, Morizet.

Cette fois, on compléta l'inventaire des « bagues, joyaulx et choses précieuses » en dressant aussi un inventaire des armes (fol. 39 r° et v°, et 40 r°) :

Ce sont les cymeterres, espees, dagues, poignartz et trompes qui ont este trouvez au Cabinet du Roy a Fontainebleau. Oultre les bagues, joyaulx et pierres precieuses contenues en linventaire faict diceulx qui estoient demourez entre les mains du Sr de la Bourdaiziere, depuis la mort du feu Roy Henry, selon qu'ils sont cy après declarez.

Nous signalons ce très-curieux document aux personnes qui étudient spécialement les armes et armures, et pour leur en indiquer l'intérêt, nous en relèverons quelques pièces :

Premierement ung cymeterre garny dor et de plusieurs diamantz rubiz et turquoises avec sa saincture esquels y a quelques pierres perdues, et est celuy que le baron de la Garde apporta au feu Roy François.

Ung autre petit cymeterre ayant la poigne et le fourreau dor nelle tout couvert de maulvais rubiz spinolles rougeolles et turquoises e fut donne au feu Roy Henry par feu Mons. le mareschal Strossy.

Une espee ayant le pommeau, la garde, le bout recouverts de feuillage dor esquels y a deux camahieux et plusieurs petits diamants et rubis et le fourreau de taille dargent qui est lespee que le feu Roy Henry portoit a l'entree de Paris en laquelle y a quelques pierres perdues.

Ung poignart ayant la garniture et le fourreau dor esmaille de croissans et des devises du feu Roy Henry.

Une grande trompe dargent dore faicte de relief garnie de plusieurs plattes d'argent dore faictes aussy de relief.

Lesquels meubles cy dessus declarez ledict Sr de Villeroy a permis pour iceulx porter a Paris avec ceulx contenus audict Inventaire du 24e jour de fevrier vc soixante. — (Fol. 40 v°.)

Après la revision, representation et delivrance faicte... ont este trouvez oultre les bagues et joyaulx contenus audict inventaire les bagues et joyaux ci-apres declarez : — (Fol. 40 r°.)

Premierement une table dor carree a laquelle est taillee une mappemonde de Orose.

Ung tableau dor auquel y a une Nostre-Dame de Pitie a laquelle y a une oraison Nostre-Dame du ciel et de la terre.

Ung enseigne dor ou y a une histoire de la manne faicte de rubis et esmerauldes.

Ung autre enseigne dor ovalle ou est figure un *Mars, Venus* et *Cupido*.

Ung autre enseigne dor ovalle faicte en façon de sphere et ung roulleau esmaille de blanc a laquelle y a une commette sur ung fons dacyer et quatre estoilles...., etc.

Lesquels bagues et joyaulx ledict Sr de Villeroy a prins pour iceulx porter a Paris avec ceulx contenus audit Inventaire..... le 1er jour de nov. mil vc soixante-deux.

Le Sieur de Gonnort prit à la Bastille livraison de tous ces objets :

Nous Arthur de Cosse Sr de Gonnort chevalier de lordre du Roy conseiller en son prive conseil, Rene Baillet Sr de Sceaulx aussy conseiller dudict seigneur et president en sa court de Parlement a Paris, et Claude Guyot Sr de Charmeaulx conseiller dudit seigneur, secretere de sa Chambre et maistre ordinaire de ses comptes, certifions au Roy nostre souverain seigneur et a tous aultres quil appartiendra que messir Nicolas Legendre chevalier seig. de Villeroy.... a represente les pieces dor dargent pierres precieuses et autres joyaulx, etc....

Toutes lesquelles pieces designees excepte celles trouvees defaillir comme cy dessus est dict ont este en nos presences mises en lune des chambres du chasteau de la Bastille a Paris au dessus de la chambre preparee pour mectre les finances du Roy et sur les tablettes des armoires appropriees pour cest effect.... (Fol. 41 v° et 42 r°.)

Quatre ans plus tard, les besoins d'argent forcèrent le Roi à faire fondre une partie des objets précieux provenant du Cabinet de Fontainebleau (fol. 42 r° et v°) :

Charles par la grace de Dieu Roy de France, a nostre ame et feal cousin le Sr de Gonnort chevalier de nostre ordre..... superintendant de nos finances, salut et dilection.

Comme nous avons advise de faire fondre aucunes vielles bagues joyaulx et pieces dorfevrerie de nostre cabinet estant de present au chasteau de la Bastille a Paris contenues au memoire et inventaire particulier signe de nostre main que nous vous avons envoye prins et tire de linventaire general des bagues joyaulx et pieces dorfevrerie de nostre cabinet et retirer les pierreries de celles desdictes pieces qui sont specifiees audit inventaire particulier. A ceste cause nous vous mandons et commettons par ces presentes que lesdictes pieces vous avez a prandre et retirer de nostre cabinet et icelles delivrer et mettre es mains de nos amez et feaulx conseillers Mes Anthoine Nicolai premier et Guillaume Bailly second president en nostre chambre des comptes et Claude Guyot Sr de Charmeaulx.....

Affin de les faire rompre fondre et mettre en lingots lor qui sen tirera pour icelluy estre employe es lieux et les effects qui vous ont este et seront par nous ordonne et raporte en nos mains les pierreries qui en auront este tirees..... etc.

Donne a la Charite le XIIe jour davril lan de grace mil cinq cens soixante six.

CHARLES.

Robertet.

Suit linventaire des bagues, joyaulx et pieces dorfevrerie que le Roy a commande prendre, etc..... (fol. 43 r° et v°.)

Grande croix dor garnye d'un crucifix, dune Nostre Dame et dun St Jehan.

Une autre grand croix ou il y a ung Dieu esmaille de blanc.

Ung comte et une comtesse priant la croix garnye de 23 rubis, etc...

Une autre croix dor.

Ung autre grand reliquaire dor.

Un tableau dor servant de reliquaire, ou il y a une Trinite enrichie de 18 saphirs, etc.

Ung autre reliquaire dor ou il y a une Nonciation...

Ung autre reliquaire dun St Jean-Baptiste esmaille de blanc.

. . . .

Deux grandes femmes dargent portant les armes de la Passion en une main.

Une ville ronde dargent dore garnye de tours, cloches et maisons...

Deux grands pots dor cizeles aux armes d'Angleterre.

Deux flacons dor avec leurs chaisnes d'un coste aussy aux armes d'Angleterre.

Ung triton dor avec une Tetis servant de saliere le pied debene pesant trente marcs dont y en peult avoir seize dor estime..... IX^c XXIIII IV.

L'entree de Tholose avec ung pied dextre porte sur trois monstres marins, le tout dor.

Ung David dor esmaille de blanc tenant en sa main un mirouer de cristal.

Une grande clef dor garnye de fleurs de lys. . . . .

. . . .

etc., etc.

La *Salière* de François Ier se trouvait donc au nombre des objets qui devaient être transformés en lingots. Elle fut pourtant préservée dans les circonstances que révèle cet autre document inédit (fol. 44 r° et v°) :

Certiffication d'Artur de Cossé, Sr de Gonnort, pour lesdites pièces retirées et fondues : Hormis touttefois les pieces cy apres declairees quavons reservees entieres tant pour les ouvrages labourez y estans que pour de grandes pieces de boys de la vraye croix de Nostre Seigneur quavons trouvees dedans deux dicelles pieces, lesquelles nont este fondues jusques a ce quelles ayent este portees a Sa Majeste pour icelles veues en ordonner selon son bon plaisir.....

Le XVIIIe jour davril mil cinq cens soixante-six.

Le Roi donna de nouvelles instructions à ses mandataires, et le manuscrit relève la liste des « pièces non fondues et demeurées entières » :

Une grande croix dor ou il y a un Dieu esmaille de blanc.

Une autre croix dor.

Un tableau dor servant de reliquaire ou il y a une Trinite.

Un triton dor avec une Tetis, servant de saliere, le pied debene.

Un David dor esmaille de blanc, tenant en sa main un mirouer.

Une grosse spinolle.

Une grande croix dor.

Une autre croix dor....., etc., etc.

Le dernier acte est une décharge donnée par le Roi au sieur de Gonnort, et aux autres personnages qui étaient intervenus dans ces diverses opérations. (Fol. 45 et dernier.)

VIII

Document concernant les orfévres Lorenzo della Nera et Jacomo Marini.

On prononce quelquefois le nom de Benvenuto à propos d'une série de coupes en argent doré qui font partie de l'Argenterie des Médicis, au Palais Pitti. L'artiste qui a ciselé les compositions en bas-relief dont elles sont enrichies était-il Italien ? Nous n'oserions l'affirmer; mais, à propos de ces pièces, nous croyons devoir produire un document de comptabilité donnant la trace d'un travail au moins analogue, exécuté sous le règne du grand-duc Francesco, par l'orfévre Lorenzo della Nera, qui se fit aider dans les détails de son travail par un autre orfévre nommé Jacomo Marini :

Addì 17 d'Agosto 1585.

Il Ser^mo gran duca di Toscana de' dare per opre tre di maestro Jacopo per avere aiutato lavorare più piati, cioè digrossati, a Lorenzo della Nera : servano per la guardaroba a soldi trenta al dì :

A dì 23 detto per opre cinque del sopra detto Jacopo. *L.* 9.

A dì 7 di settembre 1585 de' dare per opre sei del sopra detto Jacopo. . . . . *L.* 9.

A dì 14 detto per opre sei del sopra detto Jacopo. *L.* 9.

A dì 17 d° per opre una del sopra detto Jacopo. *L.* 1.10

Lorenzo della Nera oreficie per mano di Michelagno (sic) *Galai.*

Io iacomo di lorezo Marini de Siena orefice ò ricevuto questo di dicianove di setembre dal depositario generale *L.* quaranta e mezo chontanti li quali mi paga per opere ventisette, mese in digrosāre piati d'argento, e finire in parte, a ragione di soldi trenta per opera, e in fede del vero io iacomo sopradetto ò schrito di mia mano ppia *(propria)*. *L.* 40.10.

JACOMO MARINI.

(Archivio di Stato.)

IX

Notices sur les orfévres, joailliers, médailleurs et graveurs de monnaies qui travaillèrent pour les Papes de 1550 à 1565.

Dans le but de rechercher tout spécialement les mandats de payement de deux pièces, le *Marteau de jubilé* qui porte les armes de Jules III, et la *Paix* du Dôme de Milan qu'on croit avoir été commandée par Pie IV, nous avons fait relever dans les divers registres de comptabilité de la Trésorerie pontificale, *Depositeria generale*, *Mandati camerali*, *Spese secrete*, tout ce qui se rapporte aux travaux d'orfévrerie exécutés à cette époque pour les Papes.

Paul III, nous l'avons dit, se promettait d'ouvrir le jubilé de 1550; mais il mourut peu de temps auparavant. Le Marteau avait pu être commandé par lui, et nos recherches devaient par conséquent partir de la dernière année de son pontificat. Cependant, ni de son temps ni durant les cinq années de règne de son successeur Jules III, nous n'avons rien trouvé qui eût trait à cet objet. Il est vrai qu'un certain nombre de registres font aujourd'hui défaut, et que le plus souvent les mentions de payement portées sur ceux que l'on possède ne donnent pas la spécification des pièces. D'autre part, le Marteau du jubilé de 1550 peut être un présent offert au Pape par quelque prince ou quelque prélat étranger (1).

Quoique la *Paix* de Milan ait beaucoup plus vraisemblablement été exécutée à Rome, les lacunes dans les registres pontificaux, et pareillement le défaut de spécifications suffisantes pour une partie des ouvrages des orfévres, ne nous ont pas permis davantage de trouver d'indications précises à son sujet (2).

Néanmoins, de ces deux recherches et de quelques autres qui nous avaient amené à faire dépouiller méthodiquement les registres de la Trésorerie pontificale de 1550 à 1565, c'est-à-dire pendant quinze années consécutives, représentant les pontificats de Jules III, Paul IV et Pie IV, nous pouvons tirer quelques renseignements sur les orfévres qui ont travaillé pour les Papes pendant cette période, et ajouter ainsi une page aux publications de M. Bertolotti et de M. Muntz, qui ont à si juste titre intéressé les curieux. Nous allons donc donner un court extrait de nos notes :

(1) Voir page 314.
(2) Voir page 274.

PONTIFICAT DE JULES III (JEAN-MARIE DEL MONTE), élu pape 1550, mort 1555.

GIACOMO CONFALONIERI, joaillier milanais. Il avait été au service de Paul III : « *Magistro Jacobo Confalonerio mediolanensi fe. re.* (regni) *Pauli pape III gemmario seu gemmarum negociatori.* » (3 mars 1550, *Mandati camerali.*) Sur un autre document du 23 janvier 1552 *(Spese secrete)*, il est appelé « *M*[ro] *Giacomo Rossino Gonfalloniere* ». M. Bertolotti a relevé plusieurs notices relatives à cet artiste, que nous avons retrouvé jusqu'en 1554.

GIAN GIACOMO BONGIOVANNI ou BONZAGNI, de Parme, orfévre et graveur de la monnaie. « *Mag*[o] *Jo. Jacobo Bonioanni aurifabro zecche alme urbis scultori.* » (23 août 1550, *Mandati camerali.*) Le même artiste est aux mêmes époques désigné sous le nom de Giacomo de Parme : « *Jo. Jacomo de Parma incisori typorum zecche alme urbis.* » (17 février 1550, *Mandati camerali.*) On retrouve les deux appellations sur les registres des années suivantes. Depuis la fin de l'année 1550, on lui donne le titre de *Frère du plomb* (1). En 1551, il est chargé de fournir l'épée donnée par le Pape à la fête de la Nativité. En 1552, il est payé pour avoir fourni l'épée, le ceinturon et le bonnet : « *ensem, baltheum et pileum* ».

ALESSANDRO CESATI, le célèbre graveur en pierres fines et médailleur, surnommé le Grechetto, figure aussi sur les registres pontificaux en 1552 et 1553 comme graveur de la monnaie. M. Bertolotti a relevé que cet artiste, employé à la Monnaie en 1546, l'était déjà depuis plusieurs années.

GIROLAMO CEULI est « *zecchiere* » en 1550. Puis, de 1551 à 1554, on voit la charge remplie par BARTOLOMEO CANOBIO. En 1554, le premier reprend la fonction; il est quelquefois qualifié de *mercator Pisanus*, et reçoit une indemnité pour le loyer d'une maison qu'il occupe en dehors de l'hôtel de la Monnaie : « *Domus quam pro usu zecche possidet.* »

GIACOMO GIANNOTTI. Cet orfévre est chargé en 1550, 1551, 1552, 1553, de faire la Rose d'or. De plus, il exécute deux salières d'argent doré pour le Pape. *(Spese secrete.)* Le 8 octobre 1553, on lui complète le payement d'une tiare que Paul III avait fait monter sans pierreries pour qu'elle fût plus légère : « *Di un regno senza gioie fatto per leggierezza di*

(1) Le *Frère du plomb*, près la Curie romaine, était chargé d'apposer le sceau de plomb aux bulles pontificales. Plusieurs artistes remplirent cet office, entre autres Bramante, Sebastiano Veneziano et Guglielmo della Porta.

portare in Cappella. » (*Spese secrete,* fol. 30 v°.) Il exécute une croix d'or toute remplie de diamants, destinée à la Reine de Pologne (1553).

MANNO, orfèvre florentin, élève de Cellini. M. Bertolotti a établi que le nom de famille de cet artiste était Sbarra ou Sbarri. Manno exécuta un grand nombre d'ouvrages pour le Pape; quelques-uns seulement sont spécifiés sur les registres de trésorerie : un plat d'or, une coupe en or et son couvercle, la dorure de quinze plats de la crédence pontificale.

Sur les registres de la même période, on trouve en outre les noms de plusieurs autres orfèvres. Nous citerons seulement ceux-ci :

BERNARDINO BURIJOR, de Novare, qui fit les chaînes d'or offertes aux ambassadeurs de Bologne (1552).

GIOVANNI DE PRATO, Allemand, qui, à plusieurs reprises, exécuta des travaux d'or et d'argent pour le service du Pape : « *Per uso della credenza et bottiglieria di N. S^re^.* » (1552 et 1553.)

FELICE, probablement Felice Guadagni, ce confident dévoué de Benvenuto, dont il est question souvent dans la vie de l'artiste, vend un saphir que le Pape offre au cardinal Poggio (1555).

OTTAVIANO, « de Urbeveteri », qui, en 1553, exécuta l'épée, le ceinturon et le bonnet.

On trouve encore sur les registres pontificaux que le 24 mai 1551, le Pape avait acheté d'un Florentin nommé BERNARDO toute une série de pièces d'orfèvrerie :

« D^no^ Bernardo acciaiolo civi Florentino scuta ducenta auri in auro pro precio infrascriptorum vasorum argenteorum per eum prelibato S^mo^ D. N. pape venditorum, etc., videlicet : Unius naviculæ deauratæ auro Portugallensi figuris sculptæ ponderis unius libræ et decem unciarum. — Item unius pateræ maioris simili auro deauratæ cum insignibus simili modo sculptis ponderis duarum librarum et octo unciarum. — Item alterius pateræ rotundæ simili auro deauratæ et figuratæ ponderis duarum librarum et trium unciarum. — Item alterius pateræ ad angulos factæ simili auro deauratæ ponderis duarum librarum et quinque, unciarum. — Item alterius patheræ deauratæ cum parvo anulo figuris sculptæ ponderis unius libræ et quatuor unciarum. — Item unius schifi quod secchiettum vocant ad mallopepones facti ponderis unius libræ et sex unciarum. Nos, etc. Datum Romæ, etc. » (*Mandati camerali*, fol. 209.)

Le 19 octobre de la même année, Jules III mettait en gage un calice et un tabernacle comme garantie d'une somme de sept mille écus ; ces deux pièces précieuses sont décrites dans l'acte :

« Mag^co^ viro d^o^ Jacobo Theodolo laico Foroliviensi, etc., penes se pro cautela et securitate seu in pignus retinen. pro scutis septem millibus auri in auro per ipsum d. Jacobum suæ S^ti^ et cameræ Apostolicæ nuper mutuatis, etc. (Calicem pretiosum et tabernaculum.)

« Calix autem preciosus ita gemmis et iocalibus ornatus existit, videlicet :

« Il calice precioso con la coppa d'alitropio et il piede d'alitropio adornato d'oro con quindeci perle grosse da basso nel piede et lettere intorno Paulus Tertius Pontifex Maximus, con tre rubini ligati in castone, tre diamanti piccoli, tre diamanti più grandi, tre smeraldi ligati in castone, un grande et doi piccoli, tre balasci nel mezzo del piede, cinque diamanti tavola longhetti al bottone del calice et cinque rubini coguli longhetti.

« Et tabernaculum infrascriptis gemmis et iocalibus ornatum est, videlicet :

« Imprimis nel piede da basso sonno intorno sei quadri de cristallo historiati, in mezo sotto il bottone son sei quadri di cristallo piccoli coloriti d'azzurro con figure con un arme di papa Paulo. Un bottone di cristallo fatto a punta de diamanti, et lettere. Nel giro dove sta l'ostia consagrata son l'infrascritte gioie videlicet quattro smeraldi ligati in castoni d'oro grandi brezze (*sic*) della rocca nova, tre perle grosse, un smeraldo sopra detto circolo longo grande busato (*forato*) con un circolo d'oro intorno, con lettere intorno sotto detto smeraldo, un circoletto con otto diamanti piccoli sotto la perla del detto, un'altro circolo con otto diamanti maggiori; intorno a detto giro sonno otto balasci da ogni banda che sonno in tutto numero sedeci tavole legate in castoni con sedeci perle tonde grossette intorno otto per banda. Il piede del Tabernacolo è d'argento sopra indorato, il tondo del Tabernacolo tutto d'oro. » (*Mandati camerali*, fol. 16.)

PONTIFICAT DE PAUL IV (JEAN-PIERRE CARAFFA), élu Pape 1555, mort 1559.

A Jules III avait succédé Marcel II; mais ce pontife mourut vingt et un jours après son élection. On apprend par les registres (*Mandati camerali*) que GIACOMO GIANNOTTI fut payé le 19 juin 1555 pour avoir fourni l'anneau du Pape décédé : « *Pro fabrefatione anuli piscatoris.* »

Paul IV emploie aux travaux de ses monnaies et médailles les mêmes artistes que son prédécesseur : ALESSANDRO CESATI, GIACOMO BONGIOVANNI ou BONZAGNI, qui a gardé l'office du plomb, et GIROLAMO CEULI. Il s'attache en outre TOMMASO DE CHRISTIANIS, et fait exécuter à l'illustre orfèvre médailleur parmesan FEDERICO BONZAGNA (1) les médailles commémoratives de la construction des nouveaux ouvrages de défense du château Saint-Ange : « *D. Joanni Federico Bonzagni scuta quatuordecim ad julios X pro scuto absque retentione pro pretio numismatum septuaginta ex auricalco ad julios duos pro quolibet numismate, in totum dictam summam quatuordecim scutorum constituentium in fundamentum propugnaculi seu portoni arcis S^ti^ Angeli proiectorum,* etc. » (18 oct. 1555, *Mandati camerali,* fol. 30.)

Parmi les orfèvres occupés par Paul IV, on retrouve :

BARTOLOMEO BULGARO, « *gioielliere* », qui touche régulièrement ses provisions et fait six médailles que le Pape donne aux envoyés de la Suisse : « *Sei medaglie d'oro fatte per mandare alli S^ri^ Cavalieri Svizzeri.* » (*Mandati camerali; mandati secreti,* 15 déc. 1556, fol. 9, v°.) M. Bertolotti le représente comme un joaillier déjà important sous le pontificat de Paul III.

MANNO. C'est lui qui exécute six chaînes d'or offertes aux mêmes envoyés : « *Pro manupretio sex*

(1) Federico Bonzagna ou Bonzagni était frère de Giacomo Bonzagni ou Bongiovanni. Voir BERTOLOTTI, *Artisti Lombardi a Roma*, etc., t. Ier, p. 269.

cathenarum quas S^mus D. N. donavit oratoribus Helvetiorum. » (*Depositeria generale,* 12 fév. 1557, fol. 60 v°.) — Le 2 septembre de l'année précédente, il avait exécuté deux bassins et deux aiguières : « *A M. Manno orefice, per dua bacini et bocali d'argento, sc.* 242 *d'oro in oro, et doratura et sua fattura in tutto, sc.* 242. » (*Mandati,* 2 sept. 1556, fol. 207.)

GIACOMO GIANNOTTI paraît souvent aussi sur les registres pour toucher sa provision. On lui paye la monture d'une coupe en cristal de roche exécutée pour Jules III : « *A M^o Jac^o Giannotto orefice per fattura et spesa di hauer fatto il piede con il bottone a una tazza di cristallo di rocca della fe. me. di Papa Julio. Sc. otto di oro in oro.* » (*Spese secrete,* 24 déc. 1555, fol. 41.) La même année, il avait fait la Rose d'or.

Des noms nouveaux apparaissent :

GASPARE MISSERONI, Milanais, reçoit le prix d'une coupe en cristal de roche : « *Gaspari Misserono, gemmario Mediolanensi, pro pretio unius crateris cristalli montani.* » (*Mandati camerali,* 5 mai 1557, fol. 16.)

LUCA fournit des mouchettes d'argent au Pape : « *A M^o Luca orefice, per prezzo di un smoccolatoio di argento per N. S. sc.* 5, *baj.* 30. » (*Spese secrete,* 10 juin 1555, fol. 15 v°.)

LEANDRO est payé d'un poignard : « *Sc. due di oro a M^o Leandro spadaro per prezzo di un pugnaletto dorato che N. S. donò al figlio dell' Ill^e S^r conte di Montoro.* » (*Spese secrete,* 4 déc. 1555, fol. 40.)

TOMMASO, de Pérouse, fournit un sceau dont il est payé le 5 mars 1558 (*Mandati secreti,* fol. 56) : « *Giulii dodici a M^ro Thomaso Perugino per il prezzo del sigillo di detto monte (delle allumiere),* etc. »

Aux joailliers PERINI, CONFALONIERI et BARTOLOMEO BULGARO, le Pape achète des saphirs et un diamant pour les donner aux nouveaux cardinaux, le cardinal de Palerme et le cardinal de Guise (*Spese secrete,* 10 juin et 24 août 1555), et à Antonio Doria (*Mandati secreti,* 11 juin 1558).

Pendant les années 1556, 1557 et 1558, un orfévre nommé ANDREA GIDETTI reçoit des payements successifs pour avoir exécuté l'épée et la Rose d'or que le Pape, suivant l'usage, offrait chaque année à quelque prince et à quelque princesse ayant bien mérité de l'Église.

Nous relèverons encore une note relative aux payements arriérés, effectués aux héritiers de l'orfévre Gasparo Galli, qui avait refait autrefois la tiare de Clément VII, fondue par Benvenuto lors du siége du fort Saint-Ange. Cette note se trouve dans le registre *Mandati,* 30 avril 1556, fol. 185, et à la même date au registre *Mandati camerali,* fol. 118.

« D. Mario de Azzolis equiti hierosolimitano uti et tanquam heredi q. Magistri Gasparis Galli aurificis romani scuta vigintiquinque auri in auro adveniente die 15 maii proxime futuri ad bonum computum scutorum trecentorum similium in quibus dictus Mag^r Gaspar erat creditor pro residuo scutorum 400 etiam similium per dictam cameram ei debitorum ratione mercedis fabricationis regni eiusdem S. D. N. per dictum q. Mag^m Gasparem tempore fe. re. Clementis Pape VII fabricati prout constat alio mandato sub die 27 Augusti 1548 expedito, etc., ad quorum computum fuit sibi tantummodo satisfactum de scutis 100 similibus, que sic soluta, etc. Datum Rome, etc. »

D'autres versements mensuels de pareille somme sont enregistrés pendant les dix mois suivants, et le dernier est effectué pour solde.

Paul IV meurt au mois de mai 1559, et sur les registres *Mandati camerali, sede vacante,* on lit à la date du 19 août (fol. 23 v°) la mention de l'achat d'un saphir : « ..... *in emptionem zaffiri in auro ligandi immittendi in digitum ad honestandum cadaver fe. me. Pauli Pape quarti,* etc. »

PONTIFICAT DE PIE IV (JEAN-ANGE DE MÉDICIS), élu Pape 1559, mort 1565.

Les comptes de la Monnaie pontificale révèlent que ce Pape fit frapper un nombre considérable de médailles d'or, soit pour les distribuer dans les diverses solennités, comme à la Saint-Pierre, soit pour les donner à des ambassadeurs ou à des personnes de sa famille, soit pour les adresser à des princes et à de hauts personnages. On le voit aussi faire de nombreux présents autour de lui, ainsi qu'aux cours d'Espagne, d'Italie, d'Allemagne, de Pologne.

Ce sont des joyaux de toutes sortes : colliers enrichis de diamants, de perles et de rubis, bracelets, chaînes d'or avec croix, pierres précieuses montées en anneaux. Le règne de ce Pontife fut, paraît-il, une période fructueuse pour les joailliers comme pour les graveurs de médailles.

Pour en donner un témoignage, il nous suffira de relever sur les comptes de la Trésorerie pontificale, aux registres *Spese secrete,* la note des payements faits aux orfévres pour quelques-uns des présents qu'en l'année 1560 Pie IV fit porter à la cour de l'Empereur, à la cour d'Espagne, à celles de Savoie et de Ferrare :

Archivio di Stato in Roma. — Tesoreria pontificia. — *Spese secrete.* — (Cod. dal 28 dic. 1559 al 24 dic. 1561.)

Fol. 12.

1560, 1° giugno. — Sc. ottantacinque d'oro in oro a M. Hieronimo Ceuli per prezzo di una corona di granate, la quale N. S^re ha mandata a donare ad una delle figlie dell' Imperatore . . . . sc. 93 : 50

Per altrettanti dallui dati a Bartholomeo da Ferrara orefice per dorare detta croce e candelieri ducati dodici di Camera. . . . . sc. 14 : 40

A Bernardino Bovi paternostraro sc. ottantasei d'oro in oro per prezzo di una corona di granate mandate a donare ad una delle sudette figlie dell' Imperatore. . . . . sc. 94 : 60

A M° Andrea Ginetti (*Gidetti*) orefice sc. settanta di oro in oro per prezzo di una corona di lapislazzoli mandata a donare ad un' altra figlia di S. M^tà. . sc. 77

A M° Alessandro paternostraro sc. cento di oro in oro per prezzo di una corona di Lapis (*sic*) mandata da S. S^tà ad una di dette figlie. . . . . sc. 110

A M° Gasparo millanese sc. ottanta di oro in oro baj. ottanta per prezzo di un' altra corona di granate mandata a donare da S. S^tà ad un' altra delle sudette

figlie. Che sono in tutto corone 6 come dissopra per 6 figlie di S. M^tà Ces^a mandate per le mani del R^mo Car^al di Trento. . . . . sc. 88 : 80

A Michelangelo in banchi orefice per manifattura et oro di V Crocette delle sudette corone, per manifattura di un' arme di N. S^re fatta in una tazza di oro con medaglie mandate pur da S. S^tà a donare alla sudetta corte per dette mani.

Et per manifattura di un anello di un diamante den. 7 ½ donato da S. B^e all' Illmo Sr Ambasciatore di Francia in tutto come sopra ventisei d'oro in oro baj. 50. . . . . sc. 29 : 10

Fol. 12 verso.

1° giugno. — Sc. tredici di oro a M° Bartholomeo da Ferrara orefice per haver dorato la retroscritta croce et candelieri et fattoci 6 armi, et per havere dorato un altro piede di croce, tutto mandato alla retroscritta corte di S. M^tà. . . . . sc. 15

Fol. 13.

25 giugno. — Sc. ottantaquattro di oro in oro et baj. 85 a M° Bartholomeo da Como gioieliere di N. S. per pagamento di una corona di agathe mandata da S. S^tà a donare alla gran Marescalca dell' Imperatore, et il resto in tante manifatture di lavori di oro mandati tutti alla corte di S. M^tà Ces^a per le mani dell' Illmo Car^al di Trento . . . . sc. 93 : 25

Sc. sessantacinque di oro in oro a M° Bartholomeo da Ferrara orefice per pagamento di una corona di agathe mandata da S. B^e a donare alla corte sudetta, consegnata al R^do Monsign^r di Bittonto. . sc. 71 : 50

Sc. centodieci di oro in oro a M. Alessandro paternostraro per prezzo di una corona di profumo fornita di oro vendutaci, mandata a donare da S. S^tà alla moglie dell' ecc^mo Sr Duca di Savoia. . . . . sc. 121

2 luglio.— Sc. cinquanta di oro in oro a M. Iofredi de' Franchi per prezzo di una corona de coralli vendutaci la quale S. S^tà ha mandato a donare alla moglie dell' ecc^mo Sr Duca di Ferrara. . . . . sc. 55

Sc. undici baj. 45 a Michelangelo orefice per oro et fattura delle due croci per la corona et cathena mandata a donare all' ecc^mo Sr Duca di Savoia. sc. 11 : 45

Fol. 13 v°.

5 luglio. — Sc. ventisei di oro in oro a M° Francesco da Gallese orefice per prezzo di una cathena d'oro dallui comprata, mandata a donare all' ecc^mo Sr Duca di Savoia. . . . . sc. 28 : 60

6 luglio. — Sc.venti di oro in oro a M° Jo. Antonio banderaro per spesa et manifattura di tanti fiochi (*sic*) per le antescritte corone et per haver coperto alcune scattole mandate con le antescritte et altre robe alla corte di S. M^tà . . . . sc. 22

17 giugno (!).— Sc. dugento d'oro in oro a M° Nicolo Brexiano per prezzo di una tavola quadra intarsiata di pietre di diversi colori commessa in marmo venduta al presente a S. S^tà. . . . . sc. 220

Fol. 18.

24 oct. — A M° Michelangelo orefice in banchi sc. trenta a buon conto di diversi lavori dorati per mandare al Re Filippo . . . . sc. 30

29 oct.— Sc. cinquanta per prezzo di un' Antonino Pio di marmo moderna (*sic*) comprata per mandare al Re Filippo, pagati a M° Vincenzo orefice detto il Mantovano al Pellegrino. . . . . sc. 50

30 oct. — Sc. quattrocento trentuno d'oro in oro baj. 55 a M° Bartholomeo da Como per pagare diverse corone di lapislazzuli, agathe, etc., a molte persone, comprate di ordine di N. S^re per darle all' Illmo Sr Conte Annibale per portar seco alla corte del Re Filippo insieme con altri presenti che S. S^tà manda a donare sc. 474 : 65

Sous le pontificat de Pie IV, nous retrouvons à la Monnaie : GIACOMO BONGIOVANNI ou BONZAGNI (qui n'y figure plus après 1560), son frère, FEDERICO BONGIOVANNI, ALESSANDRO CESATI et TOMMASO DE CHRISTIANIS. Un nouvel artiste milanais apparaît bientôt aussi, un maître célèbre, GIOVAN ANTONIO ROSSI ou DE ROSSI, appelé en latin DE RUBEIS. Cesati et Rossi figurent sur les registres de la Trésorerie jusqu'à la fin du règne de Pie IV.

Outre les artistes qui ont des emplois officiels à la Monnaie, on en rencontre un autre qui exerce secrètement son mandat. Il a nom ANGELO : « *D^no Angelo incisori secreto eiusdem S^mi D. N. scuta sex de juliis decem*, etc., *pro pensione domus quam in regione transtiberim inhabitat*, etc. » (*Mandati*, fol. 63 v°, 19 oct. 1561.)

Les orfévres employés par Pie IV n'ont pas laissé une renommée à beaucoup près égale à celle de ses médailleurs. Les orfévres sont en effet :

BARTOLOMEO BULGARO, qui continue à être chargé des travaux courants : « *Ensem, baltheum et pileum ac rosam auream.* »

Il reçoit soixante-dix-sept écus pour prix d'une couronne de lapis garnie d'or et de perles, et d'une chaîne d'or avec une croix à reliques, le tout donné à l'ambassadeur du Roi des Romains. (*Spese secrete*, fol. 19, 2 juin 1564.)

GIO. BATTISTA GENINO, qui fournit l'anneau : « *Anello piscatorio de S. S^tà.* »

ANDREA GIDETTI est payé pour des vases et autres ouvrages d'argent faits au temps de Paul IV : « *Per il prezzo di vasi et altre opere fatte di argento in seruitio della sede appostolica in tempo di Paulo quarto.* » (*Tesoreria generale*, fol. 24 v°, 11 déc. 1562.)

PAOLO GIANNINI, orfévre à Ste Lucia, exécute une écritoire d'argent doré pour la chambre apostolique. (*Tesoreria generale*, fol. 56 verso, 24 mai 1564.)

FEDERIGO CICCIOLO grave trois sceaux : « *3 sigilli e fattura fatti al R. Mons. F^co Aleotto per l'offitio di Camerlengo esercitato per la vacantia della b.m. del Card^le Santafiore che uno d'argento peso d. 13 e li altri di metallo.....* » (*Tesoreria generale*, fol. 65 v°, 27 nov. 1564.)

En résumé, nous ne trouvons donc trace sous le pontificat de Pie IV, pas plus que sous les pontificats de Jules III et de Paul IV, d'aucune pièce d'orfévrerie d'une importance exceptionnelle. Et cependant il nous paraît probable que des artistes de la valeur de Cesati, de Bonzagna, de Rossi, durent être employés à quelques ouvrages intéressants en dehors de leurs fonctions à la Monnaie, car c'étaient tous trois aussi des orfévres de talent. Ils ont pu notamment collaborer à ces œuvres complexes où sont appelés à concourir le joaillier, l'orfévre et le graveur. On trouve pour Rossi une indication à cet égard. Le 2 avril 1563, il est payé pour avoir exécuté quatre médailles d'or que le joaillier Bulgaro avait montées dans une chaîne d'or. (*Mandati*, fol. 186.)

X

Extrait du manuscrit de l'armurier Petrini et reproduction en fac-simile des marques de maîtres anciens relevées dans ce manuscrit inédit.

Dans notre chapitre consacré aux armes et armures attribuées à Benvenuto, nous avons eu à citer (pages 357 et suiv.) un manuscrit de la *Biblioteca Magliabecchiana (Classe XIX, 16)* de Florence, dont l'auteur est un armurier nommé Petrini. L'ouvrage a pour titre : *Arte fabrile, ovvero Armeria universale, dove si contengono tutte le qualità e natura del ferro con varie impronte che si trovano in diverse arme, così antiche come moderne e vari segreti e tempere, fatto da me* ANTONIO PETRINI (1). Ce manuscrit nous a paru, en raison des indications de marques qu'il renferme, pouvoir intéresser les personnes qui étudient les armes, et nous en avons fait transcrire le fragment suivant (pages 15 et suiv. dudit manuscrit) :

Si legge ancora che l'inventore dell' archibuso fosse inventato da Fillone Sirio, del quale dice l'Ariosto che fosse trovato al tempo d'Orlando, e da esso fosse giettato nel mare, e che diabolicamente fosse ritrovato, ma meglio dice Filostrato, secondo il parer mio, che fosse ritrovato da un Tedesco, il quale era nomato Anze, e che poi ne fossero fabbricati in gran copia da esso per diversi luoghi, come anco molti anni di poi fu trovato la ruota da un Fiamengo chiamato Ettor, e da altri poi fossero augumentati, e di quì ne furno cavati gl' acciarini, overo fucili, dove che sino a tempi nostri se ne fanno in gran copia, come anco la Inghilterra, i quali sono lavorati grossamenti e malfatti, ma sono però bonissimi per far fuoco, e quì sotto ho volsuto fare il marchio o impronto che essi mettono, e ho cavato li più notabili con li nomi delli Maestri così antichi come moderni, i quali saranno li sottoscritti cioè una mano, una corona, un chiodo, un ferro di cavallo, e questi sono l'antichi, e sono i megli che a tal tempo lavoravano :



Quel che metteva il chiodo era fiammengo nomatto G. Giammo, e quelli altri dua erano inglesi, ma quelli che si troveranno quest' impronti sottoscritti cioè questi sono moderni, cioè, *A* e *P,* vol dire *Albergh Paras,* che era il nome e cognome e cogli altri seguenti i quali vedete :



I marchi che si trovano nelle ruote antiche fiamenghe saranno li sottoscritti :



Ero rissoluto scrivere i nomi di tutti gli autori che hanno fabbricato ddᵉ arme, ma parmi cosa più tosto noiosa, che utile, ma solamente descriverò i Marchij e le impronte che in esse si trovano ciò è delli più notabili e delli megli, che habbi potuto trovare di mano in mano per paesi come questi qui seguenti : sono delle ruote franzese et de fucili, de quali sono antichi e moderni :



Queste sono le impronte che si trovano nelle ruote tedesche antiche e moderne :



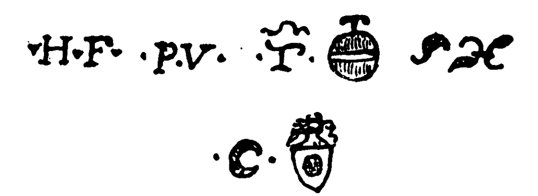
Le seguenti impronte sono delle ruote e fucili spagnoli, ciò è lavorati in diversi paesi della Spagna e da diversi Maestri :

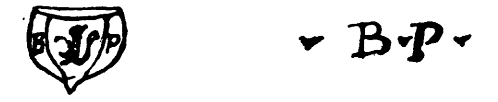
Volendo descrivere tutte l'impronte che si trovano sì dell' Italia ne come dell' altre, ma solamente si descrive delle più approvate che sopra habbiamo detto. Questi quì sotto sono diverse impronte che si trovano nelle ruote e fucili Bresciani, ciò è *H. T.* quali lettere vogliono dire *Hettor;* questo era Todesco, mà lavorava in Brescia, era al suo tempo detto il gran Mastro di Brescia, le ruote sue sono molto stimate, e sono conoscibili perchè oltre alle sopradette parole havevano il rotino tornito e il cane con duoi Ballaustri, e intagliato un tantino nel collo; Era anco un altro che mette il Sole nel rotino, le quali sono ancora bone assai, e questo Maestro si chiamava Felliciano; era Veronese, e molti altre ne sono de quali

(1) Nella seconda pagina leggesi la Dedica fatta dal *Petrini* al Serenissimo Principe Don Lorenzo de' Medici, e nella terza sta scritto : *Serenissimo Principe Don Lorenzo Medici;* e segue lo Stemma di Casa Medici, nel cui mezzo spiccano le sei palle Medicee.

non si fa mentione, e sono qui sotto diverse impronte :



Gl' Autori moderni delle ruote de quali ci è a tempi nostri un *Battistino Paratici* Bresciano, il quale ha fatto stupire il nostro secolo nel trovare inventione di lavorare e piantare con regola i detti ferri, il quale hà lavorato in Firenze e in Brescia, il quale mette per impronte un Leone, che da una parte vi è un *B.*, e dall' altra un *P.* che vuol dire *Battistino Paratici* : — i ferri sono rabescati, ma semplici e ben tirrati :



Ci è stato ancora un altro gran Maestro ciò è Mastro pero di Giustizia detto *il Boia* di Brescia, questo ha lavorato benissimo, e le sue ruote erano tenute in gran prezzo, quale metteva per impronte un *M* et un *B*, quel che volessero significare non lo so :



Ancora ha messo un altra impronta doppo questa, ciò è una granfa d'orso :



Vi è poi un Alievo del d° Battistino, il quale per trovare inventione di ruote non ci è stato nè sarà mai chi l'arrivi, e massime per lavorare d'intaglio di basso rilievo, e rabescare il ferro, il quale è nomato *Gio. Antonio Gavacciolo,* et erano duoi fratelli, mettevano per impronta un *G,* et un *A,* et un altro *G,* che *Giovan Antonio Gavaccioli,* ma poi messero un impronta che vi era dentro un Aquila rigguardante la sfera del Sole, e tondo tondo vi è scritto : *Sole, Sole gaudent.* Finalmente sarebbe superfluo il volere narrare tutti gli Autori, ma solo metterò l'impronte degli altri che saranno questi :



Ancora in Firenze vi sono stati molti valentissimi huomini, che hanno lavorato d'armi così antichi come moderni, massime al tempo dell' Ecc^mo^ Prencipe D. Antonio Medici, il quale haveva diversi Maestri di diversi paesi, uno dei quali in questo tempo era un certo *Bartolin Francini* il quale era Franzese, et al suo tempo era molto valenthomo nell'arte delli archibusi, mà lavorava un poco utile e mastino, e metteva per impronte una fenice, con un *B.* da una parte e dall' altra un *F*, che diceva *Bartolin Francini.*



Un altro Franzese nel detto tempo era molto stimato, il quale lavorava un poco più gentilmente, e era molto stimato dalla fellice memoria del Ser^mo^ Gran Duca Cosimo di Toscana, mà molto differente dall' uso d' hoggi; ma più questo era valenthomo di fucili che di ruote, il quale metteva per impronte un Giglio, e da una parte un *G,* e dall' altra un *P,* che diceva *Gian Parigin.*

È stato ancora un *Raffaello Verdiani,* il quale per fare fuccili, instrumenti di Matematiche e simil cose a nostri tempi vi sono stati puochi, che l'habbino arrivato, e questo pure era Allievo dell' Ecc^mo^ D. Antonio.

Ma per lavorare di basso rilievo, e di comettere, et intagliare il ferro sono stati in Fiorenza nella Galeria di S. A. S. uno delli più illustri Maestri, che mai fossero nel mondo stati, e siano per venire, massime un Maestro Guglielmo. . . . . (1) il quale era Franzese, che fece un cassettino lungo duoi terzi in circa, tutto di ferro lavorato di basso rilevo con cornice, e figurine di ferro il quale fu stimato un million d'oro in circa, e questo lo fece fare la fellice memoria del S^mo^ Cosimo secondo, il quale molto si dilettava di vedere lavorare il ferro di basso rilevo ed intaglio, il quale a suo tempo fece fare molte opere, et era questo Maestro chiamato e nomato in tutta l'Europa il gran Mastro di Firenze per esser le sue cose cellebre.

Al suo tempo fiorirno molti altri in detta arte, ma puochi ci furno, che l'immitassero, mà il più famoso che hoggi sia è *Gaspero Moli,* il quale ha fatto opere di gran maraviglia, massimo uno scudo, et un Elmo, il quale hoggi si ritrova nell' Armeria dell' A. Ser^ma^ nel quale vi è riportato sopra varie figurine, et impronte di Medaglie con i dodici segni Cellesti, ben che sia tal ripporto d'argento dorato, e cisellato, nientedimeno è stimato cosa maravigliosa.

Vi è stato ancora un certo *Aluigi Lani,* il quale è stato molto valent' homo nel lavorare di basso rilevo, e comettere, cisellare e lavorare alla damaschina, alla zimina, e molte altre sorte e di tutti l'intagli, che si fanno nel ferro; similmente lavorava ancora il suo fratello, il quale è chiamato *Adriano.*

Adriano et anco. . . . . . . Bianchi che lavorava nel medesimo modo, mà finalmente non vi sarà mai un altro *Guglielmo* sopradetto, se bene ancora *Giuseppe Petrini,* mio zio, Armaiolo dell' A. S. il quale ha fatto opere inestimabile appresso a questi serenissimi, quale sono state donate a diversi Prencipi, come particolare una Coltella, nella quale si rinchiudeva 18 coltelli dentro, quale fece fare il Ser^mo^ Cosimo per donare al S^ermo^. . . . . . . Duca di Savoia, quale molto fu gradito.

(1) A questo punto vi è una lacuna, ma il dottissimo Sig. Cav. Gaetano Milanesi, Direttore del R. Archivio Centrale di Stato, asserisce che il cognome è *Lemaitre.*

Ma che starò io adire delli homini che hanno lavorato di cesella, si ritrova nell' armaria che era dell' Ecc^{mo} Duca d'Orbino, la quale hoggi è del Ser^{mo} di Toscana, ivi si ritrova un Elmo con il petto e gli spallacci, il quale dice esser stato d'Annibale Cartaginese, ove era talmente lavorato con un Mascarone con dua corna aviticchiate, che sporgevano fuori con una tal Maestria, che molti nel considerare a tal' opera sono restati attoniti, nel considerare come sia possibile a cissellare e sporgere il ferro totalmente che a farlo di gietto parebbe impossibile il farlo, come anche il petto forma due ali di drago piene d'occhi, e similmente li spallacci figurano due teste di Leone; la quale armatura fu fatta secondo che afferma Felitiano Macedonio da Piripe, scultore valentissimo, il quale fu detto poi Pifanio Tacito, che fu in tal arte heroe.

Si ritrova nella medesima armeria la cellata d'Enea Troiano, la quale acquistò l'Eccelentissimo Guido Baldo Duca d'Orbino, quando era Generale della Ser^{ma} Republica di Venezia, et è tenuta per grandissima maraviglia; in detta cellata vi sono scolpiti duoi Mascheroni, uno sopra la testa, e l'altro nella visiera che sono fatti a forza di cisello, il quale rende gran maraviglia alli risguardanti, e questo fu fatto da Repa figliuolo di Numa Babilonico, secondo che afferma Demostene.

L'armatura di Carlo Quinto si ritrova nell' Armeria del Ser^{mo} Gran Duca che è tutta figurata, ha nel petto un Nettunno con altri fogliami, similmente il caschetto figurato, vi è ancora la cellata la quale forma un capo d'un orso, e nello scudo vi è figurato Tolomeo, che porta la testa di Pompeo a Cesare; Ancora vi è il fornimento, et i pendoni della spada lavorati similmente da cisello, la quale donò detto Carlo ad Allesandro Duca di Firenze, e questa armatura dicano che fosse fabricata da Pirro Sirrico. Finalmente sono infiniti gl' homini illustri che hanno lavorato di tal arte; se bene a tempi nostri sia di puoca stima per essere venuta in tanta abbondanza li stroppia mestieri che molti l'hanno totalmente svillita, che hoggi non è più apprezzata, ma se bene fosse considerato il Magisterio dell' opere antiche, le quali hoggi pochi sarebbano, che si havessero aporre a far imprese d'opere tale, resterebbano attoniti, e vinti.

Doppo aver discorsi delli Maestri del lavorare delle ruote di bassi rilevi, hora si trattarà di conoscere tutte le sorte d'arme, ciò è scimitarre, spade, e canne d'archibusi, et altre sorte d'arme con la dimostratione dell' impronte, che in essi si ritrovano.

Prima si trattarà delle canne delli Archibusi per esser alle ruote più prossime e alli fucili.

Le meglior canne, che vengano da Brescia sono l'antiche, e massime quelle che saranno uno di questi marchi :

VA · Filippo · Marchetti ·

Si trattarà ancora di un famoso Maestro antico, che era *Francesco Albergotti* Bresciano, il quale faceva canne di molta stima, ben che fossero alquanto grave e di puoca monitione; questo metteva la sottoscritta impronta ciò è :

*F*A*

È stato ancora un homo molto illustre chiamato *Lazarin Cominaz,* il quale è stato uno de più gran Maestri che mai sia stato ad un secolo, nelle quali canne vi è scritto le sottoscritte parole, ciò è... (1)

Il figliuolo ancora scrive il medesimo nome, ma non è scritto nel medesimo modo, per che il padre scrive *Lazar Cominaz,* et il figliuolo scrive *Lazzarino Cominazzi;* se bene ancora le sue sono molto bone, ma quelle del Padre sono state assai migliori e meglio tirate, ma dentro sono meglio quelle del figliuolo. Sono queste canne Lazarine molto nominate per tutto il mondo.

Ma io ho trovato canne Luchese, le quali hanno certi raggi da il quadro in sù, e nella bocca vi hanno, un filetto a guisa di tromba, queste sono un poco grave, ma sono bonissime.

Altre se ne trovano che hanno certi mascheroni nel mezzo, e nella bocca, e altri bassi rilevi, queste sono fabricate e lavorate per la Marca, et per le campagne di Roma.

In certe canne vi si trova scritto un *M* et un *P* qual dice *Maestro Maffia,* Pistolese, queste sono grave, ma sono di grandissima perfettione, questo Maestro ha fatto gran copia di canne, massimo canne da spingarde sino d'una libbra di palla, e lunghe sino di diece braccia l'una, cosa, che in altro luogo, che a Pistoia :

·M· M·P·

Un altro Maestro era che metteva sopra alla canna un *B* e un *P,* quali dicano *Bastiano da Pistoia,* quivi si lavorano canne di gran monitione benchè si riducano assai leggiere :

·B·P·

Le canne franzese hanno un bottone in cima e sono mezze tonde, e mezzo quadre in essi si trovano varie impronte, le quali sono queste :



Queste non sono molto perfette per che sono frangibili e facili a crepare e mal tirate :

·N·D·S·A·

Le canne thedesche sono la più parte tutte quadre, corte e la maggior parte rigate, et brunite di nero e

(1) Mancano le parole che dovrebbero essere qui scritte.

in queste si trovano varie cifare e scritti con i seguenti marchi :

Quelle canne che hanno una tromba in cima o vero mazzocchia e da il mezzo in sù a faccietta e dal mezzo in giù tonde o vero dalli doi terzi in giù, la più parte ha la mira da capo d'argento, e con qualche ciercellino similmente d'argento, e così nella cornice.

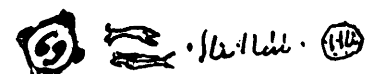
E da piedi alle canne altre sono dorate e lavorate alla damaschina, queste sono forate da piedi e non hanno vitone, Vogliano che siano colate e tutto in un pezzo. Finalmente sono rare mentre che sono ritirate alla nostra moderna, per che sono assaissime grave, vi si trovano diversi Marchij con caratteri arabici, i quali saranno i seguenti :



Hora si descriverà l'impronte che si ritrovano nelle scimitarre, così turchesche come d'altri paesi :



Quelle che hanno per impronta un granchio o vero un 69 quelle sono turchesche, e sono scimitarre squisitissime, altre ci è ne sono che hanno diversi caratteri delineati con oro, et altre con acqua forte, ci è n' è una specie che vi sono certi margini piccoli e sono molto torte, et sono ancora marezzate, le quali sono d'acciaio domaschino :





Altre sono indorate alla damaschina et altre alla zimina, altre a tausia, finalmente tutte queste sono turchesche e riescano bonissime :



Altre ne sono che dentro vi è per impronte duoi pesci, altre che vi è una stella, altre un paio d'occhiali, queste sono scocche e sono anch' elle torte, sono lustre e brunite, ma non così ottime, come quelle domaschine e turchesche :

Un altra spetie vi è che sono diritte, o vero puoco torte, e dentro vi si trova scritto *calò calò,* altre ve ne sono che dentro vi è un crocione, et altre son tutte rabescate, queste son fatte in Schiavonia et in Grecia, come hanno questo marchio soprad^{o} sono bonissime :

Altre ve ne sono alquanto torte, e hanno un taglio e mezzo con la punta seguita e scannellata giù per la lama, queste hanno le seguenti impronte (1) e son fatte marca, et altre del regno di Napoli e sono bonissime. Altre ve ne sono che hanno varie cifare.

Le lame di spada o vero stocchi che hanno la punta seguita con una costola nel mezzo senza incavo brunite per il lungo sono todesche e hanno varie impronte, ma per natura sono tutte dolcie, ma vi è una specie che hanno un cierchietto nel falso, e dentro vi è scolpito un scorpione, in altre un chiodo. Altre un paro di forbice, in altre un Tasso, e dove saranno queste impronte saranno tutte bonissime.

Certe lame di stocco o di spada non molto lunghe larghe con la punta a lingua di botta, queste sono franzese. Ciene sono ancora che sono scannellate et alcune che hanno mezzi incavi; ma le meglie che si trovano son quelle che vi è scolpito dentro il mondo d'oro, poi seguano quelle della lupa e poi quelle dal crocione di rame, queste sono molto antiche, ma molto bone, ben che quelle della lupa siano di tre sorte, ciò è d'oro di rame, overo semplicemente intagliate con semplice bolline, ma sempre quelle d'oro sono le meglie, quelle sempre sono corte per essere che a quel tempo erano tutte così.

Quelle del mondo d'oro si fabricavano a tempo di Carlo Magno, come che si suole vedere nello stocco che donò alla Republica fiorentina, quando passò di d^{o} loco, la quale hora si ritrova nell' Armeria di S. A. S., e di più vi è scritto queste parole ciò è : *Domine, da mihi virtutem contra hostes meos,* e dall' altra parte vi è scolpito il volto di Nostro Signore. Un altra di queste si ritrova nella Republica Ser^{ma} di Venetia, la quale dice esser di Attila che fù donata a d^{a} Republica da Re Erigo Primo, ivi ancora si deve trovare il suo Elmo, il quale era di mettallo corintio tutto rabescato con caratteri arabici.

Un altra spada, nella quale vi è un crocione di rame grande, si ritrova nella detta Republica, la quale secondo che scrive Perfilio hebbero dalla guerra di Cipri, dice egli essere di Scipione Africano, nella quale vi è scolpito il suo nome, e fu trovata a lato ad un soldato, se bene io non posso dire haverla veduta.

Si ritrova ancora la scimitarra di Scanna Rubecche nell' Armeria dell' Ecc^{mo} felice memoria del Duca d'Orbino, la quale è larga e lunga più dell' ordinario e diritta con il manico di sagrì, con il suo fornimento d'argiento, la quale scimitarra ha nel falso un cerchio, dove dentro vi è scritto in lettere d'oro il suo nome, con la quale scimitarra fece grandissima stragie, e in questa vi è scolpita la lupa d'oro e dall' altra parte è rabescata.

Quelle lame che sono lunghe, strette con un canale nel mezzo, e in esso canale vi si trovan scolpiti varij

(1) Mancano quì le accennate impronte.

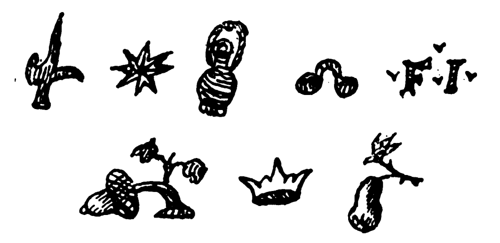
nomi, massimo in una spetie che vi è scritto Jesù Maria, e sono incavate, tutte queste sono del Frivoli e di Seravalle, e sono squisitissime. Vi è una spetie che vi è scritto Angone; ancor elle sono del Frivoli ma sono più corte, altre spetie ve ne sono, che vi è un castello, altre vi sono scolpito un Castello, o una rocca, queste vengano da Millano, che ci è ne sono del Castel vecchio e del Castel novo, ma le meglie sono quelle vecchie, per che le nove sono troppo crude, e frangibili.

Vi è una spetie, che vi sono tre crociette nel falso, che sono ancor elle mirabile. In altre vi è scolpito una luna, nelle quali vi è scritto *Caino,* sono assai lunghe con la costola a schina d'asino, e senza incavo, le quali sono bonissime, se pure non sono falsificate, per che io molte volte ne ho fatto esperientia, et l'ho trovate bone e cattive, così queste come l'altre, però molto bisogna osservarvi che molti pigliaranno una arme e ci faranno un altr' impronta, dando ad intende che siano l'orriginale. Finalmente tra tutte le lame di spada non vi sono le megliore che le spagnole, e altre arme corte, come pugnali, coltelle, e altre arme corte, e se ne lavora per la Toscana come a Firenze. Quelle del *Cinalti* vecchio, a Pisa *il Zoppo,* Arezzo *il Mitiano,* e finalmente in altri luoghi d'Italia, le quali a volerle descrivere tratterebbe dell' impossibile, però bastarà questo per hora :

·D·I·

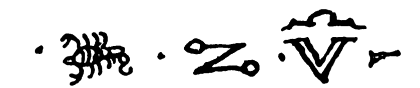
Modo di conoscere qual siano i marchi e le impronte bone di tutte le sorte di massaritie di botega per lavorare di detto esercitio. Come per esempio lime, morse, bullini, scarpelli, ascie, seghe, et altre sorte d'instrumenti che in essa arte si adoprano, come trapani, spianatoi, madre-vite, archetti, et altre cose simili, le quali sarebbe troppo il descriverle.

Ma per lavorare di detti ferri ci sono diversi paesi, che bene se ne lavorano, massime nell' Alemagna, delli quali se ne vedano molti in Italia, in varie impronte, però quì sotto ne ho fatto alcune universalmente di tutti gl' instrumenti sopradetti, quali al parer mio sono le megliori :

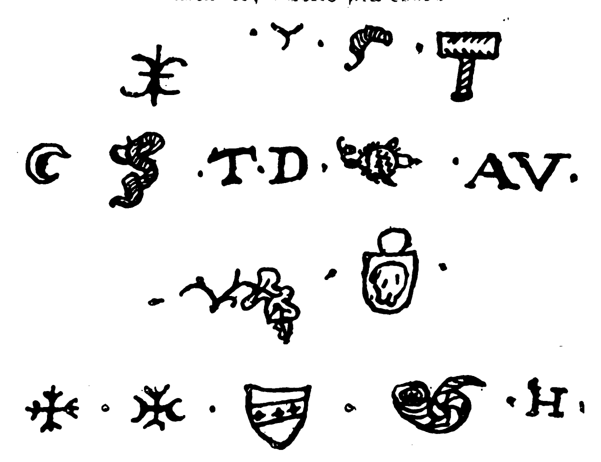


Se ne lavora bene ancora in Francia, ma sono ferri più frangibili inquanto a lime, et altri instrumenti, ma per ferri da taglio come astucci, forbicine, coltelli, bullini, e simil cose, sono meglio le franzese, e però quì sotto n'ho descritto varie impronte delle più notabili e bone :

·F·



A Brescia, a Millano, a Verrona, a Napoli e molt' altre d'Italia, come nel Frivoli, Seravalle, Arezzo e Scarperia e in altri luoghi se ne lavora molto bene, delle quali ne sono varie impronte et n'ho fatto quì sotto somma bastante, e delle più esprementate :



Demostene nelli suoi problemi dice, che molto in quest' arte suo Padre ne fù illustre, remoderrando i modi del lavorare e trovare instrumenti, come Ciallandre da ruotare, et altre cose simile, et particularmente per temperare ferri fosse un grand' homo, e questo metteva per impronte un Incudine, delle quali ne ho havuto io, e ne ho fatto molte esperientie :



A Sellano si lavora molto divinamente di lime, ma non fanno lavoro pullitto, come le lime bresciane e todesche; è ben vero che resistono più e tengano più il taglio, che questo non accade nelle todesche per che son di ferro, e come si lima acciaio o altro ferro crudo subito perdano il taglio, e volendole poi rintagliare, e temperarle di novo non vengano così dure come prima, benchè gli si dia l'istessa tempra, e questo procede dalla frigidezza dell' acque di auelli paesi, come accade ancora degli archetti e seghe, le quali son di ferro, e reggano fortemente il taglio, e finalmente troppo sarebbe il discorrere minutamente di quest' arte, ma con le regole sopradette e con la pratica et altre osservationi si potrà perfettamente intendere e conoscere tutte l'impronte, e margini che si trovano in (1).....

(1) A questo punto del Manoscritto manca un foglio, che è stato tagliato, e nel quale è certamente la fine del primo Libre. — Segue poi il : « *Libro secondo* dove si contiengano diverse « inventioni in diverse arme, come diverse ruote in diversi fucili « e canne. Nuovamente messe in luce da me *Antonio Petrini* Fir- « mano. Con le regole et operatione di esse e sua dichiaratione.
« Fatto l'anno 1642 in Firenze. »

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES NOMS D'ARTISTES, D'ÉCRIVAINS ET DE PERSONNAGES CITÉS DANS CE VOLUME

TABLE DES GRAVURES

I. PLANCHES HORS TEXTE.

II. GRAVURES DANS LE TEXTE.



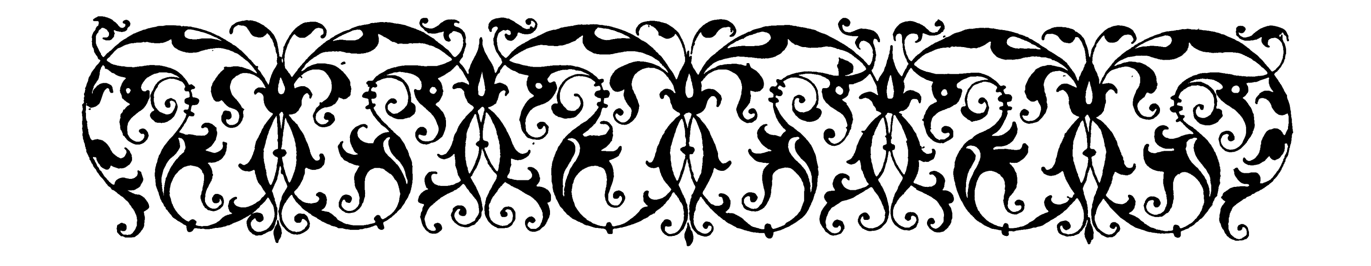


TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

BENVENUTO CELLINI : RECHERCHES SUR SA VIE

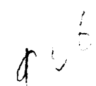
DEUXIÈME PARTIE

BENVENUTO CELLINI : RECHERCHES SUR SON ŒUVRE

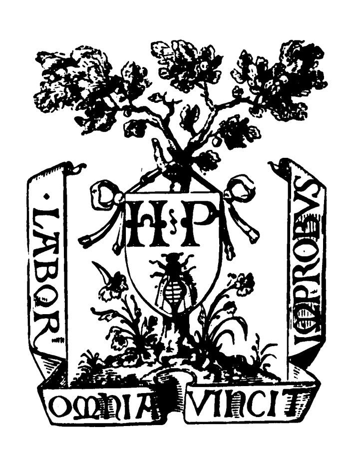
TROISIÈME PARTIE

BENVENUTO CELLINI : RECHERCHES SUR LES ATTRIBUTIONS

APPENDICES







Achevé d'imprimer à Paris

le 25 *septembre* 1882.

TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.


H·P
LABOR
IMPROBUS
OMNIA VINCIT